

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

La medalla como sentido de un arte y experiencia de una expresión creativa

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Ma Porta de la Lama Noriega

DIRIGIDA POR

Luis Parra Supervía

Madrid, 2001

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE BELLAS ARTES.

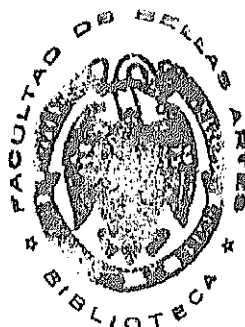


BIBLIOTECA U.C.M.



5308295443

LA MEDALLA COMO SENTIDO DE UN ARTE Y EXPERIENCIA
DE UNA EXPRESION CREATIVA.



R.º

T 99

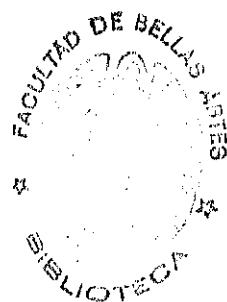
Tesis Doctoral de

JOSE M^a PORTA DE LA LAMA NORIEGA

Director de Tesis:

Dr. D. LUIS PARRA SUPERVÍA.

Año 1991



"La belleza consiste en la expresión"

BENEDETTO CROCE.



TRAJANO. Obra personal.

A

C R I S T I N A

I N D I C E

T O M O 1

INDICE	2
INTRODUCCION	9

CAPITULO I

NACIMIENTO DEL ARTE EN LAS MONEDAS DE GRECIA

1.1. Antecedentes de la medalla en las monedas griegas	17
1.2. La belleza de las monedas griegas. Sus Principios estéticos	24
1.3. Hitos histórico-artísticos de los antecedentes de la moneda griega	31

CAPITULO II

LA MONEDA ROMANA COMO ANTECEDENTE DE LA MEDALLA.

2.1. La moneda romana. Sus principios formales	42
2.2. El medallón romano. Principal exponente inicial de la medalla. Missorias y	

	<u>Págs</u>
contorniatis	46
2.3. Su carácter artístico y dominantes te- máticas	50

CAPITULO III

CONFRONTACIONES DE LOS CONTENIDOS ARTISTICOS DE LA NUMISMATICA GRIEGA Y ROMANA, Y OTROS - ANTECEDENTES.

3.1. Apreciaciones de las diferencias artís- ticas de las monedas griegas y de obras de la numismática romana	60
3.2. Referencias comunes de las monedas grie- gas y de obras de la numismática	67
3.3. Colofón y adición final de otros antece- dentes	71

CAPITULO IV

LA MEDALLISTICA: SELECCION Y ESTUDIO DE SUS PRIMERAS MANIFESTACIONES Y CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU MODO DE REALIZACION.

4.1. Selección y estudio sobre primeras mani- festaciones de la medallística	78
---	----

	<u>Págs</u>
4.2. Carácter proveniente de la moneda romana en la formación de las primeras medallas	88
4.3. Consideraciones generales sobre el oficio de las medallas	91
4.4. Referencias iniciales del grabado medallístico	95
4.5. Otras referencias del grabado comunes a la acuñación	108
4.6. El carácter artístico de la medalla - fundida en contraste con el de las -- obras acuñadas	117

CAPITULO V

COMPONENTES RECREADOS DE LA MEDALLISTICA - TRADICIONAL PRINCIPALMENTE EN EL RENACIMIENTO.

5.1. Consideraciones iniciales sobre el tema de componentes recreados de la medallística tradicional	130
5.2. El Renacimiento italiano con Pisanello.	135
5.3. Pisanello: Confluencias en su estilística	148

	<u>Págs.</u>
5.3. Pisanello: Confluencias en su estilística	148
5.4. El relieve en Pisanello y características de su composición en algunas obras	155
5.5. Durero a Través de la medallística del Renacimiento alemán como contraste con la creatividad de Pisanello	174
5.6. Aproximación selectiva referente a ejemplos de la medallística que parten del Renacimiento como influencias y apreciaciones de subsiguientes autores y generalidades sobre este arte	186

CAPITULO VI

INTEGRANTES CREATIVOS DE LA MEDALLISTICA. RELACIONES DE SIMILITUD Y ANALOGIAS CON OTRAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS.

6.1. Planteamientos generales y primeras incidencias en la creatividad de las medallas y en otras artes	201
6.2. Generalidades de la composición de los integrantes creativos de la medallística	204

6.3. Medios creativos de realización. Indicaciones previas del dibujo y del modelado.	214
6.4. Consideraciones de la concepción medallística mediante el dibujo inicial	220
6.5. El modelado como medio de creación en la medallística: ejemplos de su empleo en - otras artes afines	224

CAPITULO VII

LA MEDALLISTICA COMO CREATIVIDAD PERSONAL : AUTOANALISIS DE UNA OBRA.

7.1. Motivaciones iniciales de la propia creatividad en las interpretaciones del arte de las medallas	242
7.2. Criterios generales sobre el arte y planteamientos propios de una génesis creativa	245
7.3. Composición: Valoración de los principales integrantes compositivos en ejemplos de la propia obra	252
7.4. Lo esencial místico y el carácter heroico como fuente temática en la propia -- creación	265

	<u>Págs</u>
7.5. Anexo explícito-documental de una selección de obras de nuestra proyección creativa	278
CONCLUSIONES	310
BIBLIOGRAFIA	319

I N T R O D U C C I O N

INTRODUCCION

"Desde el centro al círculo así como desde el círculo al centro, de infables armonías que surgen y se disuelven y se reaniman, se entrelazan en un movimiento impreso en el mágico círculo".

DANTE.

Nuestro objetivo es dilucidar las claves creativas de algunos de los autores de la medallística tradicional, descubriendo las huellas que nos han ido dejando a través de sus medallas. Promueve nuestro afán de traducir, las líneas esenciales que rigen sus composiciones, concretando un motivo, una alegoría o incluso viendo la semblanza compositiva de una concepción simbólica que se manifiesta muchas veces en la conformación de estas obras.

Suscita nuestro interés y nos motiva a la realización de ésta tesis, por una parte la natural inclinación que tenemos por el estudio de las obras de la medallística tradicional en cuanto a su carácter artístico, y por otro, nuestra actividad creativa en este campo del arte, dado que hemos realizado a lo largo de años una la-

bor en este sentido cuya experiencia expondremos a través de un auto-análisis.

Queremos destacar que el carácter de nuestro estudio no es realizar una larga tesis exclusivamente histórica, ni un catálogo de estas obras. Nos limitaremos a dar una versión, fruto de los esfuerzos de investigación sobre una selección de medallas, así como la exposición de nuestra experiencia creativa en este campo del arte. Por lo tanto las citas que utilizaremos estarán en función de la intencionalidad de dilucidar el sentido de este arte, que principalmente se manifiesta en la concurrencia de todos los integrantes de la composición de una obra, cuyo resultado es la expresión de la idea que el autor ha pretendido a través de la forma, y asimismo veremos la originalidad y el carácter de estos creadores, y los factores que inciden en la creación de una medalla.

En cuanto al material gráfico a utilizar, salvo unas pocas láminas tomadas de textos, la mayor parte es debida a nuestro esfuerzo personal. Hemos trabajado con permisos especiales para esta investigación, efectuando fotografías sobre algunas de las obras en el Museo Arqueológico Nacional, como las que expondremos de

Pisanello y otras del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (monedas griegas, medallones romanos y varias de nuestra propia obra).

De manera general diremos que la medalla como toda obra de arte, una vez creada tiene ya una vida autónoma, perteneciente al reino de lo que se llama en filosofía el "espíritu objetivado". En la obra de arte -- puede haber más de lo que el artista, conscientemente, quiso situar, por eso hay tantas interpretaciones y tantos mensajes posibles, pero lo que nunca puede faltar si es auténtica, es la huella del alma del autor, su propio y original núcleo, la más radical y primaria emanación de su esencia personal. Dice Malraux: "El arte es la moneda de lo absoluto. La actividad artística es en cualquiera de sus manifestaciones un modo de encontrar un sentido a la existencia humana; es lícito por tanto, que un hecho histórico, una manifestación política, un acto heroico, etc, se honre con una versión de arte: La Medalla.

El presente trabajo de investigación se desarrolla esencialmente en los siguientes capítulos. En los primeros, estudiamos monedas griegas como antecedente plástico formal de la medalla. Analizamos el equilibrio

y el ritmo de sus composiciones y la melódico-visual de sus relieves.

También trataremos el carácter artístico del Medallón romano, sobre una estructura básica se incorpora la fisonomía psicológica y la semblanza del hombre - que rige el imperio fusionándose todo en un resultado, - el retrato romano que influirá en la medallística posterior.

Paralelamente expondremos uno de los antecedentes inéditos de la medalla modelada: la relación que existe entre los conos egipcios de la XVIII dinastía realizados en terracota con sus superficies circulares decoradas, y la medalla modelada.

Destacamos en nuestro IV Capítulo algunas obras medievales de la medallística como la de constantino y Heraclio y el carácter de expresión artística que mediante un ejemplo expondremos de las doblas castellanas.

Nos centraremos en los aspectos técnicos del repujado en metal y en el grabado directo, método a la antigua usanza de la medallística.

Señalaremos la importancia de un invento mecá-

nico, que posibilita sustituir el método del grabado directo por su consecución mecánica de una medalla acuñada, por este sistema un escultor por ejemplo, sin necesidad de saber grabar puede realizar la acuñación de una medalla.

De las primeras medallas que preceden a las del gran momento creativo del Renacimiento, reseñaremos algunos de los incisores de Venecia y Carrara, valorando su técnica.

En el capítulo V, bajo la concepción humanista del Renacimiento, se propicia la creatividad de la medalla. Destacamos la figura de Pisanello, hito histórico a partir del cual la medallística cobra una nueva dimensión. Contrastaremos la estilística de Pissanello con el carácter del arte del alemán Durero, en base a la expresividad de su obra en medallas.

Aparte de extender el estudio a coetaneos de Pissanello, nos referimos a la influencia italiana en otros países, con los ejemplos de España con León Leoni y Jacobo de Trezzo.

Haremos notar el arte de otros relevantes es-

cultores que además se distinguen por su hacer en las medallas como Bembenuto Cellini.

En nuestro VI capítulo se exponen los planteamientos de la medalla con otras manifestaciones artísticas, señalando similitudes con algunas de ellas, viendo también los aspectos de incidencia que el dibujo con que se inician las composiciones medallísticas y el modelado creativo cuando este medio se utiliza en la realización de medallas coincidentemente en su aplicación, ambos modos con su empleo en otras artes.

Daremos una secuencia de las fases de la creatividad medallística, mediante el ejemplo de un proceso seguido por el escultor italiano Manzu, en la realización de una de sus medallas.

A estas referencias añadiremos nuestro aporte creativo. Hemos realizado medallas cuyos contenidos ponen de manifiesto el valor de lo hispánico al versar -- nuestros temas poniendo de relieve la interpretación libre sobre personajes de nuestro pasado histórico, cuya plástica motivada resolvemos con lo que denominamos expresionismo íntimo. Expondremos la génesis creativa con que gestamos estéticamente hablando nuestra obra. Con -

ella aportaremos nuestra propia versión a través de la experiencia que dicha labor nos ha dado. Sumando el - punto de vista desde el ángulo del creador a esta investigación.

C A P I T U L O I

NACIMIENTO DEL ARTE EN LAS MONEDAS DE GRECIA

1.1. ANTECEDENTE DE LA MEDALLA EN LAS MONEDAS GRIEGAS

La antigua moneda en Grecia, no solamente era una pieza que formara parte de las estructuras políticas en su tiempo de vigencia como tal instrumento monetario, sino que el arte griego nacía fusionándose en casi todas las manifestaciones que el hombre concebía y realizaba, constituyendo un ejemplo singular en muchas de estas obras y por ello hacemos un estudio inicial deslindando lo monetario del arte de estas monedas, fijando ciertos principios estéticos y su carácter esencial, que nuestra investigación nos irá dando el sentido del arte griego, dado que en ellas según nuestro criterio, se encuentra el germen y la semilla de lo que luego inicialmente sería la medalla.

Coinciden y afirman diversos especialistas - que la moneda en Grecia es antecedente de la medalla, y para nosotros ésto también es evidente. Así el Dr. J. Amorós, nos dice: "La medalla es hija directa de la moneda, pues en la entraña de éste se crea" (1).

La moneda y la medalla son cosas muy semejantes y al mismo tiempo diferentes. En efecto, tanto las monedas como las medallas, están constituidas por un disco de metal que lleva en sus dos caras, anverso y reverso, dos relieves.

Ahora, si tomamos en consideración, tanto de la moneda como de la medalla, su sentido artístico, es decir, los contenidos de la belleza que tienen sus relieves, tenemos que convenir que existen coincidencias entre ellas y se identifican. No obstante, existen diferencias entre las mismas que no está de más dilucidar.

Partiendo de la moneda de Grecia, donde lo artístico y lo utilitario se conjugan en ellas de manera tan peculiar, trataremos de clasificar, no sin antes calificar el fenómeno de la belleza numismática como transcendental.

En el aspecto normativo, la moneda como instrumento arbitrado por el hombre, no necesitaba el aditamento de la belleza para cumplir su cometido, solamente como objeto utilitario y signo de valor bastaría a la moneda su propia sustantividad funcional.

Argumentar la razón del fenómeno de la incorpo-

ración de la belleza a la moneda, lo más concluyente - es que al decorarla con el producto de su fantasía, el hombre aportaba un elemento que la potenciaba, enriqueciéndola y al mismo tiempo le daba un valor espiritual.

Partiendo de los dos componentes que tiene la moneda, lo útil y lo artístico cabe dilucidar que parte de la moneda es exclusivamente moneda y que parte puede incidir en algo que le es propio y puede ser común a la medalla.

Brevemente, iremos precisando a través de -- unos datos extraídos de una síntesis histórica, los aspectos y opiniones diferenciadas respecto a su inven -- ción, definiéndonos a través de la opinión del sabio -- francés Babelón, que la moneda la inventaron los banqueros de la Jonia Meridional hacia el siglo VII o poco antes (2). Esta doctrina prevalece sobre otras, tales como la que Fidón rey de Argos, fuera el primero que acuñó monedas de plata, con el tipo de tortuga marina, en la isla de Egina; o bien, que fueron los reyes lidios -- los que la acuñaron en primer lugar en oro y plata con el tipo de zorro de Besareo.

La tesis de que fueron los banqueros jonios los primeros en cuñarla, es la que tiene más verosimi-

litud y fuerza de verdad científica. Como dato podemos decir que la tipología que empleaban estas primeras monedas son de motivaciones semi-abstractas, seguramente emblema de sus inventores, y que estas monedas eran de forma leticular o globular de electrón (aleación de -- oro y plata).

Para los banqueros, sus inventores, es como -- decimos, un instrumento mercantil de cambio y medida -- de valor, teniendo como tal una norma, una ley establecida por la autoridad oficial con poder de emisión (co sa dicha sea de paso, que no tendrá la medalla que la -- emiten particularmente).

No obstante, se sabe con certeza que fué Lidia el centro difusor de las mismas, extendiéndolas desde este punto del Asia Menor a todas las colonias griegas aledañas, y más tarde a toda la península griega.

Que un pueblo tan eminentemente artista como era el griego infundiera con su arte la moneda, no es de extrañar, como el de la adecuación en un objeto útil conjugándolo con la belleza.

Si hacemos una reflexión de estos dos elementos, la parte de belleza y la parte útil, tenemos que --

coincidir con lo que dice el Dr. D. Fernando Jimeno Rúa:

"La belleza numismática, fenómeno de todos conocido, pero no por ello menos digno de que se reitere nuestra atención sobre él, es que desde la temprana edad de la civilización, la incorporación del arte a un objeto tan eminentemente utilitario como - la moneda" (3).

Esta afirmación que pone el acento sobre la - unión sutil de lo artístico a lo monetar, es sobre lo - que vamos a tratar.

La parte de arte que se aplica a la moneda - unido a su formato de círculo, puede considerarse en un cierto sentido medalla. No lo es si la desnudásemos de esa aplicación artística, porque si lo hacemos fácil - es imaginar una forma redonda metálica reducida a una pieza meramente mecánica que en todo caso cumpliría eso sí, las condiciones de función legal que le son propios, y como mucho, llevaría alguna marca de significación monetar exclusivamente y ausente del contenido arte. Este supuesto nos hace imaginar a la moneda desprovista de - todo arte, es decir, reducida a unos simples discos monetales de diferentes clases de metales. Esto podría en contrar un antecedente en la denominada moneda utensil - lio.

Para resaltar más la confrontación entre el núcleo artístico y el monetar, desglosamos estos componentes en la moneda griega para su estudio y breve análisis. Para ello quizás nos interese subrayar la idea como norma y regla que sentó Aristóteles al decir que:

"Recibió su nombre de la palabra que significa Ley "nomos" porque no existe según la naturaleza, sino solamente según la Ley y depende de nosotros el cambiarla y haberla inútil si que-remos" (4).

Esta norma susceptible de ser utilizada por el hombre, y dejada su utilidad operativa de cambio, según su voluntad o necesidad, encierra esencialmente del principio al fin el aspecto funcional desde el punto de vista legal en un determinado espacio-tiempo.

San Isidoro nos dice de una parte de la moneda, su Ley en un libro de sus "Etimologías", y nos completa su concepto ampliándolo:

"Hay, tres cosas esenciales en la moneda; Materia, Ley y Forma; faltando una de ellas, no puede hablarse de, propiamente moneda" (5).

Partiendo de esta distinción que hace San Isidoro, de las tres partes que en la esencia tienen las m

Para resaltar más la confrontación entre el núcleo artístico y el monetar, desglosamos estos componentes en la moneda griega para su estudio y breve análisis. Para ello quizás nos interese subrayar la idea como norma y regla que sentó Aristóteles al decir que:

"Recibió su nombre de la palabra que significa Ley "nomos" porque no existe según la naturaleza, sino solamente según la Ley y depende de nosotros el cambiarla y hacerla inútil si queremos" (4).

Esta norma susceptible de ser utilizada por el hombre, y dejada su utilidad operativa de cambio, según su voluntad o necesidad, encierra esencialmente del principio al fin el aspecto funcional desde el punto de vista legal en un determinado espacio-tiempo.

San Isidoro nos dice de una parte de la moneda, su Ley en un libro de sus "Etimologías", y nos completa su concepto ampliándolo:

"Hay tres cosas esenciales en la moneda; Materia, Ley y Forma; faltando una de ellas, no puede hablarse de, propiamente moneda". (5).

Partiendo de esta distinción que hace San Isidoro, de las tres partes que en la esencia tienen las mo-

nedas, dos de ellas y a excepción de la legal, en cuanto a norma, pueden muy bien ser común a la medalla.

Como colofón de la parte monetar, para luego concertrarnos en la parte artística, tenemos que recurrir al sentido ético de Aristóteles refiriéndose a las relaciones recíprocas de intercambio, y ello porque a más altura de la función monetar, compagina más con la estimativa artística que requiere un ámbito de recepción humana especial.

La referencia del filósofo griego sobre el capítulo de la Etica a Nicomaco recogida por M. Agustín y Vidal-Naquet dice:

"El establecimiento de las relaciones de reciprocidad dentro de las comunidades humanas, y sobre todo dentro de la ciudad, es una profunda reflexión sobre la moneda como instrumento no de lucro, sino de medida y equidad". (6)

La bondad de esta medida implícita en la moneda griega, se auna con la estética de su arte, y no es de extrañar esa unidad, porque en el pensamiento griego, lo bueno y lo bello se fusionan.

1.2. LA BELLEZA DE LAS MONEDAS GRIEGAS.

SUS PRINCIPIOS ESTETICOS.

Al revestir los griegos a la moneda con lo genuino de su arte desde el momento de su invención, establecieron una plástica que tendría una transcendente proyección en creaciones posteriores y a cuyos principios vamos a referirnos.

En general, el sentido del arte griego y en particular el arte de las monedas, tienen un conexo entre la vida del hombre y la creación artística. Este arte podríamos decir que fluía de la propia vida; los biórismos del hombre y los sustratos conformadores de su arte tenían una íntima relación.

El concepto que los griegos tenían de sí, sus pautas sobre la vida corren paralelas a unas claves que se dejan traslucir en la plástica creativa.

El sentido del equilibrio y medida aplicables al hombre, se pueden transcribir a sus realizaciones artísticas, por ejemplo: de la conocida frase: "nada con exceso", de los proverbios de Solón, nos hace notar una

sensibilidad y un tacto patente también en sus obras y relieves.

Alciato en sus emblemas también hace referencia al sentido de medida en la medida. Así dice en el - referente a los siete sabios:

"Oye quien esculpir o pintar quiere
Los dichos de los siete celebrados
En cuyo nombre Grecia jamás muere,
Cleóbulo dixo que de los estados,
Mejor es el mediano...." (7).

Los griegos tienen en un sentido, que como elemento gradual armonizan los extremos, poniendo como ejemplo los relieves tomando como polares opuestos los espacios vacíos del plano de sus fondos y los volúmenes llenos de los motivos representados, todos ellos elementos formales de sus composiciones, y analizando éstos desde el punto de vista estético, vemos que existe un sopeso entre ambos componentes gradual y armónico, tanto es así que esto que concretamos refiriéndonos al relieve, podemos en cierta forma, ampliarlo al concepto de lo clásico en general, en que coincidimos con la siguiente definición:

"Clasicismo", es el respeto a la medida correcta del hombre de la que dimana una voluntad de perennidad alejada de la gesticulación y exceso" (8).

La esencia de lo que decimos, tiene su impronta en la serenidad de las representaciones como vemos - en los motivos de victorias o de las deliciosas cabezas femeninas (lámina 1), como también las ideales composiciones de caballos, entre otros, y son estas representaciones sin gesticulaciones ni excesos lo que nos hace - contemplarlas serenamente, sin menoscabos de este principio por el que las representaciones de los motivos se equilibran y sustentan, encajándose como diríamos, en el lenguaje del dibujo. Tenemos que referirnos a otro - principio también fundamental y lo denominamos con el término de melódico-visual.

El ritmo lineal de la masa de su relieve por ser el ejemplo más patente de lo que decimos y su apreciación tacto-óptica, comunmente despierta en nosotros las pautas de sus seguimientos en la contemplación estética, así en la dinámica de sus motivos y especialmente en las líneas que los circunscriben podemos apreciar esa rítmica visual a la que nos referimos, como lo demuestra la lámina 2.

Si simultaneamos, o mejor si fusionamos los dos principios, como de hecho se dan en el arte griego, vemos que si uno supone el encaje aplomado de sus motivos, el otro es el constituyente de su gracia.



Lámina 1

Exponente de la belleza del Arte Griego. Anverso de monedas de Siracusa, obra de Evainetos (s.V . A J.C.). En el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y T.



Lámina 2

Moneda de Siracusa, reverso de la anterior, cuyas líneas dinámicas de sus motivos conllevan en su plástica los ritmos melódicos-visuales.

Estos medios composicionales, podemos decir que esencializados, suponen que son los más adecuados para la creación del ámbito poético con que los griegos tratan o interpretan sus modelos de lo vivo.

Como resumen concretamos con una demostración final, patente en la lámina 3, sobre el principio del - equilibrio melódico-visual que venimos estudiando, el cual creemos importante como aportación de nuestras investigaciones. Si bien se mira la lámina mencionada, vemos en ella y en sus motivos, que el anclaje de la figura sobre el caballo muestra una actitud promovida por - un eje interno de rectitud equilibrada, mientras que el caballo con las líneas que definen sus relieves, sobre todo las de las patas anteriores, nos apuntan a una rítmica inicial hacia adelante. Estos ritmos que llamamos - melódico-visuales, quedan reforzados por los acentos que suponen las flechas estéticamente hablando, y el gracioso ritmo también de la intencionalidad del perrito situado en la base debajo del caballo, y todo ello nos viene a demostrar en su síntesis visual los principios referidos que podemos apreciar, ambos dentro de la sola faz - de esta obra.



Lámina 3

Alejandro. Representación monetaria. Síntesis en su composición de equilibrio y ritmo.

1.3. HITOS HISTORICO-ARTISTICOS DE LOS ANTECEDENTES DE
LA MONEDA GRIEGA.

Consideraciones sobre la misma.

Podemos cifrar en dos momentos cumbres que preparan el camino de la medalla a través de la moneda griega. Estos momentos los marcan:

1º Las imponentes acuñaciones siracusanas (siglo V y IV a.d.J.C.)

2º Las monedas de los reyes helenísticos, sucesores de Alejandro El Grande y algunas del mismo Alejandro.

Las producciones siracusanas en las que destacan las de la divina Atereusa, magistral interpretación de la cabeza femenina tipo Victoria.

Si se tiene en cuenta que un gran número de obras del vasto panorama monetario griego no se firmaban; las siracusanas sin embargo, se libran del anonimato y presentan firmas de nombres tan prestigiosos como Kimon, Eukleides, Evainetos, Antenor, Euvarkides, Eumenos, en-

tre otros. Estos artistas creadores y grabadores de los cuños de sus monedas, al firmarlos, nos demuestran la autoconciencia del acto creativo, y la confirmación y creencia que tenían sobre su propia obra de hallarse - éstas bien realizadas. Podemos no obstante destacar de entre estos artistas que constituyen el máximo exponente del arte griego como creadores y grabadores de monedas al gran Evainetos, al que se le ha comparado en -- cuanto a perfección y belleza de sus composiciones con Fidias, en efecto y salvando los aspectos de tamaño, - vemos que son coincidentes en altura estética la calidad patente en algunos fragmentos de los relieves del Partenón con las composiciones de los relieves monetales de Evainetos, encontrando cierto parecido en su realización artística en cuanto a su minucioso cuidado, y si bien en tan reducido tamaño que como objeto tienen - las monedas, queda suplido por un extraño sortilegio -- que produce encanto en la contemplación de este tipo de obras, y que bien podríamos achacar a que como objeto - que se puede tener entre las manos, supone una íntima - comunicación entre el contemplador de la obra.

El segundo momento cumbre referente a las monedas de los reyes helenísticos, sobre todo la de los - reyes de los nuevos Estados nacidos a la muerte del gran rey Ptolomeo de Pérgamo y Macedonia....son obras cuyas

retratos marcan un incipiente realismo idealizado.

En general, la interpretación ideográfica en Grecia está influida por el carácter mítico-religioso y la simbología de las ciudades, como dominantes de su temática.

El fausto de lo religioso, con el gran repertorio representativo de dioses y diosas, y en menor número el de éstas últimas, tienen una gran importancia - hasta tal punto, que los reyes no se atreven a reemplazar con sus efigies a los motivos mitológicos.

El principio de autoridad, (al contrario que sucede en Roma, queda disfrazado por lo religioso y sólo tímidamente introducen sus retratos. Como ejemplo, - tenemos las monedas de Alejandro, que si bien reproducen su imagen, ésta se halla fusionada y le hacen representar bajo la apariencia de Heracles, incluso en las - que aparece con más claridad su retrato, lo hacen en -- forma de semi-dios.

Es natural que el bagaje y carga mitológico - religiosa según el sentir griego, tuviese en la medalla el mensaje y eco profundo de su más ancestral pasado, y ello porque la esencia del mito incide en su arte por -

- tener un punto de unión que es en ambos el de la imaginación, así como el de la observación de la naturaleza trastocada ésta en el elemento fantástico, pero sin perder por ello la visualización natural de su forma. Su encanto está en la aglutinación natural de sus formas esenciales de su plástica, unidos al del elemento fantástico.

En efecto, los mitos en cierto sentido tienen naturaleza de arte, o al menos se identifican con él: Veamos una definición sobre él que hacía Sermann.

"Los mitos en su mayoría, deben su origen a la observación de la naturaleza y sus variados multiformes elementos, que la vivaz fantasía de los pueblos meridionales les concebían e imaginaban como acciones y estados de los seres divinos individualizados" (9).

Otra versificación que como componente temático tenía la moneda de Grecia, eran los símbolos parlantes propios de cada ciudad. Estas ciudades-Estados, que acuñaban y emitían sus propias monedas y que tenían estos símbolos propios de cada ciudad, encontraban una significación y una forma, la cual a modo de emblema, era el distintivo de la autonomía de cada una de ellas.

Veamos lo que nos dice sobre esto el antiguo

tratado de Carlos Patin.

"Los Delphos representaban en las monedas un Delfín, en conformidad con su nombre. Los Athenienses la lechuza de su diosa Minerva, los Rodios la Cabeza del Sol..." (10).

Y así, tantas como ciudades. Estas manifestaciones van más allá de lo representado. Lo vemos con cualquier ejemplo, pongamos el de la moneda de Atenas, el símbolo de la representación de la lechuza de por sí independiente. Todos sabemos que significan la prudencia y la sabiduría; es el pájaro de la noche que se alberga en el olivo sagrado. Este ejemplo símbolo de Atenas lo completaremos dando una idea de la moneda completa de esta ciudad en tiempos en que Pisistrato la impuso.

En esta moneda de Atenas, (láminas 4 y 5) -- muestra la representación en su anverso la diosa Athena y en el reverso como hemos referido, la lechuza. -- Aquí tenemos unidos en una moneda los dos componentes, que son constantes principales en la temática de las monedas griegas, lo mitológico religioso y el símbolo.

El culto a la diosa de los atenienses, hace que esta moneda sea de una manera, un tesilio religioso



Láminas 4 y 5

Anverso y reverso de la moneda representativa de Atenas. La diosa Atenea y como Símbolo de la sabiduría la lechuzza. Ejemplo característico de la representación en este arte de las antiguas ciudades griegas.

y de aquí la perennidad del tema que pudiera ser un instrumento de la política general de Estado, una cuestión en la que no entramos por no corresponder con el anunciado de la tesis. Pero además de lo religioso, tenemos un símbolo que en este ejemplo unitario de una obra concreta en la moneda de Atenas, es la lechuza.

Lo religioso y lo simbólico, hacen en este caso un núcleo de representación artística centro de la unidad moneda y que éste constituye la diferencia de las representaciones de otras ciudades. Ahora bien, si tenemos en cuenta que cada ciudad tenía las suyas, y diferentes de las del resto, es decir, que cada obra estaba concebida y realizada con diferente motivo temático aunque sin salirse de las constantes de lo religioso y de lo simbólico. Observamos que la proyección de todas es ver cada una diferente, supone en la visión panorámica del conjunto una riqueza de variadas impresiones estéticas, tantas como diferentes son las monedas de cada ciudad.

Nosotros, en esta tesis, queremos sintetizar diciendo que este vasto conjunto expositivo de las distintas impresiones que nos producirían la contemplación de las distintas monedas representativas de las ciudades griegas supone, haciendo un parangón con el paisaje urba

nístico en el que cada ciudad tiene su carácter diferencial. En la moneda también es un paisaje estético de variadas significaciones, ya que cada moneda habla de cada ciudad particular y a través del sentido artístico - y con una difusión propagandística de ellas.

NOTAS DEL PRIMER CAPITULO

- (1) AMOROS, J., "El arte de las Medallas". En IIª Expo-
sición Nacional de Numismática e Internacional
de Medallas. Fasc. 16, Edt. Fca. Nac. de Mone-
da y T. Madrid 1951. P. 347.
- (2) BELTRAN MARTINEZ, Antonio. Curso de Numismática.
Edt. Imprenta Española. Cartagena 1950. P. 24.
- (3) JIMENO RUA, Fernando. Consideraciones sobre la Meda-
lla como producto artístico. Edt. por Círculo
Filatélico y Numismático. Medallas. Zaragoza.
1957. P. 1
- (4) BELTRAN MARTINEZ, Antonio. La Moneda. Edt. Fonumis
Madrid 1963. P. 14
- (5) ISIDORO, DE SEVILLA, S. Etimologías. Lib. 16. Cap.
18, Edt. B.A.C. Madrid 1951. P. 403.
- (6) AGUSTIN, M. y VIDAL-NAQUET, P. Economía y Sociedad
en la antigua Grecia. Edt. Paidós. Barcelona
1986. P. 206.

- (7) AICIATO, A. Emblemas. Edt. Nacional. Madrid 1975.
P. 247.
- (8) NIETO GALLO, Gratiniano. Arqueología y Modernidad.
(Discurso) Edt. por la Real Academia de Be-
llas Artes de San Fernando. Madrid 1985. P.
23.
- (9) SEERMANN, Otto. Mitología Clásica. Edt. Vergara S.A.
Barcelona 1971. P. 12.
- (10) PATIN, Carlos. Historia de las Medallas. (Traducido
del Francés por F. Pérez Pastor) Edt. Impren-
ta Barrio-Nuevo. Madrid 1771. P. 86.

C A P I T U L O I I

LA MONEDA ROMANA COMO ANTECEDENTE DE LA MEDALLA

2.1. LA MONEDA ROMANA

SUS PRINCIPIOS FORMALES

Lo monetar romano que es otro antecedente de la medalla, por ello lo consideramos de interés para nuestro estudio, especialmente en aquellos aspectos básicos que según nuestra forma de entender pueden, al tiempo que definir lo más interesante de su carácter artístico, establecer algunos de los constituyentes que se originan en las monedas y pueden conformar también en cierto modo a las medallas.

La tipología monetar que es a la que nos referimos, condicionada esta por las normas políticas, puede no obstante en algunas de sus formas y del sentido artístico de sus motivos, trascender en cuanto que hasta hoy perduran.

Nos referimos a las costumbres del empleo del retrato que tan común es en la medallística y que de ellos pueden tomarse tantos ejemplos.

La tipología monetaria que es en la romana procedente de herencias de obras del pasado que anteriormente hemos expuesto, tienen sobre las dos caras o facetas de su formato redondo conteniendo relieves, hemos de añadir que estas monedas romanas, presentan muy poca variabilidad en su trayectoria.

Los elementos que integran un tipo patrón que se repite generalmente y que solo circunstancialmente varían, porque como decimos domina una organización formal fija que afecta a la composición artística y que está regida por dictados políticos, por lo que el artista al realizarlas coarta los vuelos libres de su imaginación creadora, limitándose a las normas de la composición a las que tiene que ceñirse, sus motivos ha de colocarlos en el espacio y sitio asignado dentro del campo monetario de una obra en concreto. Concuera esto con lo que del proceder romano de sus hazañas y obras nos dice Van Loon:

"Nos deja la impresión de que todo ello se ha recibido a una voluntad obstinada y tenaz a mezcla con una absoluta carencia de imaginación. Todo cuanto tocaron, tuvo un sentido terrenal de materia" (1).

Esto no es óbice para que los rasgos de esta

tenacidad y carácter no se dejan traducir en la interpretación del retrato de sus monedas en que los romanos son maestros.

La moneda que como pieza no solamente está integrada en el sistema económico con sus correspondientes normas, sino que su carácter artístico está delimitado también en cuanto a disposición de elementos de sus composiciones, centrándonos en la disposición de dichos elementos y a fin de enumerarlos diremos:

- a) El principal motivo de estos contenidos lo constituye generalmente el retrato del representado.
- b) Otro elemento es la leyenda dispuesta circularmente al borde de la pieza y que puede aparecer en ocasiones, tanto en una como en otra faz de la moneda, o en ambas inclusive. Independientes de estas leyendas, otras aparecen dispuestas en sus fondos sin que necesariamente tengan esta disposición circular. Estas leyendas son lógicamente alusivas al representado o hacen referencia a los motivos temáticos complementarios.

c) Por último, otro elemento importante que fija el carácter tipo de la composición, es la línea constituida por un segmento del círculo monetar, que en términos numismáticos denominamos exergo que a modo de basamento de lo representado sobre ella, en el relieve monetar hace como nivel de dichos motivos. Su espacio inferior es un ámbito que da cabida también a importantes leyendas y que a veces pueden aparecer las siglas S.C. señal monetar del garante oficial que procedía del Senado - (Senato Consulto) con que los romanos marcan la orden de emisión.

Las disposiciones de los elementos y las tipologías de las composiciones de la moneda romana, tienen su máxima claridad expositiva en algunos bronce de Trajano; en efecto su esfinge que aparece en los anversos como motivo principal junto a la leyenda circular de su entorno, contrastan con las representaciones de menor importancia que aparecen en los reversos aunque siempre conjugando con el retrato como principal exponente. Hacemos referencia a una figurita de pequeña proporción - del repertorio alegórico oficial romano que en actitud de pie dan al conjunto de la pieza cierta elegancia en contraste como decimos en el retrato del emperador.

Otro motivo del reverso que es típico, y que aparece en otro de los bronceos a los que nos referimos, es la vista interpretativa en muy bajo relieve del gran circo Máximo, siendo ejemplo de los que aparecen algunas veces como edificios públicos en los reversos de las medallas, enmarcando circularmente a los motivos temáticos, aparecen las leyendas circulares en sus dos caras, así como también otra de gran importancia debajo de la línea basamento o exergo, es decir, decorando la base donde se alza en relieve la pequeña figurita a la que nos hemos referido, o también en el reverso que transcribe la geométrica estructura del circo Máximo apareciendo en su base las siglas S.C., a la que hemos hecho mención. Con esto, nos hemos referido al planteamiento tipológico que generalmente se dan en la numismática romana.

2.2. EL MEDALLON ROMANO, PRINCIPAL EXPONENTE INICIAL DE

LA MEDALLA.

MISSORIAS Y CONTORNIATIS.

Un aspecto importante en el que ahora entra -

mos siguiendo la misma pauta de brevedad y concisión es lo siguiente: Llega un momento en el acontecer histórico que tenemos que hacer una distinción entre la moneda y la medalla.

Dentro de la numismática romana, encontramos ciertas obras de extraordinario valor artístico, que - los especialistas clasifican como obras que no son propiamente moneda. De aquí partimos también nosotros para hacer esta distinción considerando a estas obras como primeros indicios de medallas. Nos referimos al medallón romano en primer término, y luego a las missorias y los contorniatís.

El medallón romano que constituye en el momento que se produce uno de los más importantes hitos, dado que éstas obras son del legado universal, dentro de la antigüedad, las más importante producidas en la numismática romana. Preparan el camino a la medalla constituyendo la iniciación de la misma.

Entre las características de los importantes medallones romanos, tenemos el de su tamaño, mayor que la moneda corriente, su perfección y cuidado artístico es superior, también al de la moneda. Nos ceñimos una vez más a lo que dice sobre ellos el gran especialista

y catedrático A. Beltrán Martínez:

"Los medallones, dada su finalidad, poseen un trabajo más cuidado en la fabricación y el estilo; el flan es manifestamente más grueso que en las monedas y no es raro que conste de dos metales o dos clases de bronce, una para el disco interior y otra para el aro o cerco exterior. Muchos medallones poseen un amplio cerco, orla o marco, que da especial prestancia a la pieza" (2).

Los metales con que estaban formados estos medallones son principalmente de oro y de plata aunque de estos últimos en menor número, veremos también las características de alguno de los de bronce. Su finalidad consistía en que se empleaban en las fiestas, actos militares o civiles como dádivas, haciéndolo honor al que los recibía y los cuales ostentaban como merecedores de tal premio.

Los de bronce tenían la distinción y se diferenciaban de la moneda por no tener en ellos generalmente la señal de emisión, aunque tenían de común el retrato del emperador.

En general emitía estos medallones coincidiendo con actos de importancia y en relación de ciertas hazañas y momentos de la vida del emperador, así cuando -

llegaba ("adventus") emitían uno con tal motivo, o también en sus momentos de partida ("profectio"), así como cuando éste obtenía un triunfo. Otra de las formas de exhibición de estas piezas, era como insignias militares.

Los missorias que son discos que los romanos hacen, son también verdaderos objetos de arte, tienen un valor conmemorativo, y son así inicios también de la medalla. Como ejemplo, podemos contemplar uno de estos missorias en la Real Academia de la Historia de Madrid, que es portador en sí de una extraordinaria belleza.

Los contorniatis del bajo imperio, son como una moneda normal. Dichos contorniatis representan en sus asuntos principalmente al emperador.

En los motivos que contienen los contorniatis romanos conmemoran después de todo a los emperadores y esto lo complementan con las alegorías de sus reversos, no tienen nunca valor comercial, y son únicamente objetos de valor artístico. Su emisión no se hace por decisión imperial, sino por iniciativa particular, siendo - ésto una de sus características.

Volviendo al medallón romano, cuyas obras son

las más significativas de éste arte, reafirmamos que - son verdaderas obras de arte, con un valor material, pero que no tenían función transaccional. Estas producciones numismáticas romanas tan universalmente famosas, - son para nosotros como cimiento y base que nos da pie para comprender su proyección e influencia en estilos posteriores.

Tenemos un ejemplo de dichos medallones en el que existe en el Museo Nacional Arqueológico de Madrid, de Augusto, del que podemos decir que es una maravilla. Representa la toma de Egipto en su reverso, como conmemoración de este hecho. También hay ejemplares magníficos de dichos medallones, sobre todo, en el Museo Nacional de Roma.

2.3.- SU CARACTER ARTISTICO Y DOMINANTES TEMATICAS.

La temática en la medalla romana, está motivada por el poder político en la persona que lo encarna, y de aquí las motivaciones de los importantes retratos sobre todo de los emperadores romanos. Esta temática motivada por el poder, es también extensible a los derivados

intereses y necesidades del mismo. Se centra ésta en la representación del hombre que rige el imperio.

De la importancia de estos motivos Lenormant, nos dice:

"El culto que se rinde a la imagen del emperador reinante, hace de ésta imagen el signo predominante" (3).

Todo lo demás es accesorio o se subordina al poder salvo algunas excepciones de alegorías representativas de los metales monetarios que aparecen en algunos de sus reversos, a veces tres figuras femeninas que hacen de ésta composición referencia a ellos, pero como - decimos, esto es una de las pocas excepciones, puesto - que la tónica general es el emperador como motivo importante (o sus familiares o sucesores, como ya hemos dicho anteriormente).

La representación de la ciudad de Roma, tiene un sentido simbólico del poder. La cabeza femenina de la diosa guerrera tiene en la moneda romana su más genuina representación y contribuye a su carácter el casco guerrero que se le añade para remarcar más lo que decimos. Sin embargo, todos los temas que figuran en la numismática romana no tienen la importancia artística del re-

trato, dado que generalmente los otros motivos se subordinan a él. Lo referente a su ejército es la principal fuente de su temática monetaria. El tema de escenas del emperador arengando (*adlocutio*) a sus soldados como vemos en algunas de Adriano, temas de soldados (*militum*) de caballería (*equitum*) y los referentes a la guardia personal del emperador, pretorianos.

También están representadas las naves de proa de su armada con su (*rostrum*) típica en las de bronce - de la serie republicana, también hacemos mención en este breve guión de la temática de la moneda romana a la representación de divinidades o de animales significando el poder y la fuerza del ejército. Otros motivos, como manos cogidas sosteniendo una enseña militar, alegorías referentes a la fé y el valor del ejército, así como textos que se incorporan a la moneda referentes a la concordia como (*Fides*) o (*Virtus romana*) nos da una nota del amplio repertorio de las componentes temáticas - de su moneda. Pero como vemos, todos ellos están subordinados al imponente signo del poder y es el retrato del emperador su principal dominante.

Las imponentes series de retratos de los emperadores romanos, interpretación en ellos de lo personal escultórico, es decir, de aquellas incidencias caracte-

rológicas que a través de lo escultórico revelan los rasgos fisonómicos con mucha sobriedad y fuerza, y una impronta enaltecida, la del Poder.

Es extensible a estos temas de la moneda romana, la exaltación de sus familiares, honor de ser representado que se hacía en virtud de una ley regia promulgada por los emperadores en beneficio de sus parientes y sucesores.

Un ejemplo de la nobleza y conformación del retrato romano, queda demostrada en la lámina 6, donde en ella podemos percibir la profunda psicología y su buen encaje constructivo. Esta obra corresponde a un medallón de bronce representando a un familiar de Trajano.

Hemos de añadir que es tal la justeza de los rasgos en estos retratos de los grandes del Poder romano, que denotan a través de ellos tanto las virtudes como los vicios de los representados.

Para nosotros, tanto en una como en otra condición moral de los representados, vemos con la óptica de la estimativa artística que no atiende a virtudes ni tampoco a degeneraciones de estos emperadores, y solo ve en sus retratos, haciéndolo caso omiso de sus conduc -



Lámina 6

Medallón romano. Familiar de Trajano donde se aprecian los rasgos constructivos y psicológicos del retrato romano.

tas, si están bien o mal interpretados en arte. Esta -
estimativa artística nos hace confirmarlo como obras
magníficas.

Nos confirma lo expuesto, la cita siguiente:

"Algunos de estos retratos, son asom-
brosos documentos psicológicos, no -
solo conservaron la apariencia exter-
na de sus rostros o de las modas efí-
meras, sino que también captaron al
hombre en su profunda verdad. Inclu-
so cuando no tengamos para guiarnos
el testimonio de un tácito, los re-
tratos imperiales siguen siendo do-
cumentos singularmente reveladores,
diciéndonos sin equívoco el diletan-
tismo de Adriano, la nobleza de al-
ma de Marco Aurelio, o la crueldad
implacable de Caracalla" (4).

Otra cuestión es en su aspecto general la pri-
mera impresión que percibimos viendo uno de éstos magní-
ficos retratos. Presentan una impronta estética que na-
ce de lo que podíamos considerar el hombre como símbolo
del Poder dentro del ámbito de Roma, de donde dimana su
exaltación interpretativa que no está exenta las más de
las veces de su peculiar semblanza de la nobleza.

Aparte de la exaltación general que nos da la
primera impresión que de ellos recibimos, tenemos tam -

bién que fundamentar los principios de su hacer.

Los romanos, al realizar sus retratos, parten de unos principios que marcan el carácter de estas interpretaciones como es el conformar una estructura que a modo de esqueleto arquitectónico, podríamos decir que van fijando los planos principales para encajar dicha estructura general del rostro. Integrándose en ella en sus puntos fijos van surgiendo las facciones en cada sitio señalado, éstas en su interpretación escultórica recogen lo más expresivo de cada una de ellas, formando así el conjunto de rasgos que a tales personajes identifican.

La individualización en el retrato romano, proviene de una observación psicológica que ya anteriormente tenían los etruscos, por ello podemos decir que de éste origen proviene como vemos:

"Gracias a la viveza de la observación y al sentido de captación del gesto, una impresión de vida profunda y espiritualidad, concepciones alcanzadas entonces por el arte etrusco en sus más bellos logros" (5).

Lo constructivo rigiendo los atisbos vivenciales que a través de las facciones del rostro son en sín

tesis junto a la impronta de la plástica general del mismo, lo que decide el imponente carácter de las realizaciones del retrato romano.

NOTAS DEL SEGUNDO CAPITULO

- (1) VAN LOON, Hendrik W. Las Artes. Edt. Luis Miracle.
Barcelona 1952. P. 142
- (2) BELTRAN MARTINEZ, Antonio. Curso de Numismática.
(citado). P. 40.
- (3) LEONORMANT, F. Monnaies et Médailles. Edt. Imprime -
ries Réunies-París. (Sin fecha). P. 86.
- (4) HUYGHE, René. El Arte y el Hombre. Tomo I. Edt. Pla-
neta S.A. Barcelona 1965. P. 354.
- (5) BARATTE, François y METZGER, Catherine. Etruria y
Roma. Edt. Alianza, Madrid 1984. P. 16

C A P I T U L O I I I

CONFRONTACIONES DE LOS CONTENIDOS ARTISTICOS

DE LA NUMISMATICA GRIEGA Y ROMANA, Y OTROS

ANTECEDENTES

3.1. APRECIACIONES DE LAS DIFERENCIAS ARTISTICAS DE LAS MONEDAS GRIEGAS Y OBRAS DE LA NUMISMATICA ROMANA.

Si bien una de las finalidades de la moneda - era el fin propagandístico, no olvidemos que la moneda en cierto sentido de las muchas relaciones vitales de - su contexto histórico, es transmisora a través de la -- condensación de sus contenidos en su pequeño formato, - de un hecho, una victoria, una olimpiada, etc., como ocu - rre con las de Grecia, y ésto de manera no superficial, - sino dignificándolas en sus asuntos con los símbolos y - mensajes más profundos que entre sí las diferencian.

Otras veces, resaltan a un político, como ocu - rre predominantemente en las monedas, medallones y otras - obras del arte romano. Añadiremos que, aún en el trans - currir el tiempo, conservan las monedas el mensaje pro - fundo de su momento histórico, como nos da fehacientemen - te la siguiente cita referida a un ejemplo sobre la ro - mana:

"La medalla austera
que encuentra el labrador,
bajo la tierra
revela un emperador" (1).

Procedemos ahora a la confrontación a través de las dominantes temáticas de las medallas griegas y romanas para darnos cuenta de su variante génesis creativa.

Si en Grecia son las ciudades los ámbitos -- del que van a surgir en la intención creativa de las -- monedas, en las romanas sin embargo su interés se centra o surge de una primera motivación en la representación del poder a través de la persona que lo encarna.

En la romana, ya no son las ciudades, éstas no cuentan para evocarlas como sucede en las griegas, -- en todo caso, solo cuenta una, Roma.

En las monedas romanas, lo que se manifiesta como decimos, es su temática motivada por el poder y -- también extensible a derivados intereses y necesidades del mismo. La temática se centra en el hombre que rige el Imperio; es decir, la representación de su retrato.

Del contraste surgido de la confrontación pro

ducida por las impresiones estéticas de las obras a que venimos refiriéndonos e investigando sobre algunas de las diferencias de sus fundamentos estéticos.

Señalamos en primer lugar lo que decía Aristóteles:

"El arte nace del impulso que mueve al hombre a la imitación y al ritmo..."

(Y sigue afirmando)

"Que el arte es la imitación de la naturaleza" (2).

Del pensamiento de Aristóteles, deducimos que los artistas plásticos griegos, particularmente los que crearon tan bellas composiciones a través de sus monedas, que en tales obras se concretan los ritmos generantes de sus composiciones y estos conectan o están sacados de lo natural vivo, siendo según ello, el pensamiento griego válido en cuanto que es traducible la belleza, como lo manifiestan en arte las monedas griegas.

Los principios de equilibrio y lo melódico-visual, tienen no solamente en los planteamientos que tan generalmente exponemos, sus efectos, sino que éstos nos

sirve confrontándolos con otros concernientes al arte romano.

Aparte de los planteamientos que tales principios tienen en sus expresiones, apreciamos no solamente el aspecto general de los mismos, sino también en -- sus más mínimos detalles de estos motivos griegos.

La delicada y sabia ejecución del minucioso -- detalle deja sentir esos principios. Si analizamos una simple vestimenta, nos aparece dominando en ella el rítmo de lo melódico-visual entre sus pliegues, que unas veces se ciñen ondulantes, dibujando en sus relieves un bello cuerpo femenino y otras tienen intención en el aire que éstos conllevan de ligero vuelo.

Evidentemente todo esto lo podemos percibir -- gracias al sentido rítmico a que nos referimos.

Llevando más lejos de nuestra visión del análisis de lo minucioso, que esta gracia rítmica griega -- tiene, podemos darnos cuenta que los principios referentes llegan a influir hasta el gracioso mechón de pelo -- que cae sobre la frente de tal o cual victoria, que ponemos como ejemplo característico, o en aquellas otras obras que aparecen los cabellos movidos por una ligera

brisa. Es la brisa estética del ritmo con que melódicamente están llevados.

Diferenciándose de lo anterior sintetizamos lo expuesto concerniente al retrato romano para la confrontación que nos ocupa, al elegir éste como motivo - más importante en el que vemos fundamentalmente la estructuración de estos motivos con unas trazas o líneas que normalizan su plástica, planteando en principio el encaje de su forma, el cual podríamos decir que conforma su estructura interna, en una acción constructiva en la cual a modo de piezas, se ensamblan y van configurando la estructuración general del rostro.

Lo constructivo normativo es pues en lo romano, una de las bases que en su plástica confieren su carácter artístico. Se une a ello un análisis de la observación psicológica del personaje que representan.

El análisis de las facciones; lo vivo psicológico va surgiendo del sitio prefijado en el planteamiento de su encaje. El carácter será pues, por la suma de estas localizaciones parciales de sus rasgos más característicos, que suponen las distintas interpretaciones diferenciadas de sus respectivas facciones, que sumadas como decimos, dan la totalidad del retrato.

Un ejemplo de lo que venimos diciendo sobre el retrato romano lo tenemos en una extraordinaria interpretación de Cesar, la cual podemos apreciar en la lámina 7. En efecto, sobre su encaje general que estructura el conjunto de su semblanza, aunque serena, parece dimanar de ella un especial temple obedeciendo a un eje interno que podríamos decir rije dicha estructura de la cual en localizaciones parciales van surgiendo las facciones del personaje que lo vivifican artísticamente hablando. Añadiremos sobre este retrato monetar de César lo que el sabio francés Babelón nos manifiesta sobre el mismo, dándonos a entender que su extraordinario realismo y fuerza de interpretación se debe a que fuera realizada ésta obra en vida del personaje.

Volviendo a lo griego, y a diferencia de lo romano, vemos que el concepto que hemos fundamentado de este arte en la plástica griega entresacando la libertad rítmica con que mueve el conjunto de sus composiciones no exentas del contrapunto, de un equilibrio y una medida en su plástica recreativa.

En cuanto a la temática general de uno y otro estilo, difieren sobre todo en que:

"La diversidad de los tipos de Grecia
obedece a la diversidad de Estados -



Lámina 7

Retrato monetal de Cesar. Según Babelón realizado en vida del personaje, acusando un sentido de lo vivo que se manifiesta en los rasgos que le dan carácter.

emisores. En Roma, la asignación de determinados tipos a determinadas monedas en consecuencia de un Estado unificador" (3).

Aquí están esencialmente expuestas las diferencias que tienen lo griego y lo romano en sus monedas que es reflejado en su arte, del que hemos entresacado ideas para con ellas sentar las bases estéticas que -- irán fundamentando lo tradicional, y repercutirá trascendentalmente en lo que luego más libre, artísticamente hablando, sería la medalla.

3.2. REFERENCIAS COMUNES DE LAS MONEDAS GRIEGAS Y DE OBRAS DE LA NUMISMATICA.

Antes de proseguir y consecuentemente con el sentido que venimos siguiendo al recordar la moneda tan to griega como romana, en primer lugar, vemos las relaciones que por medio de su arte pueden darse, y también sus peculiaridades artísticas, tanto en una como en otra, aportando como fruto de nuestro estudio sobre ellas unos puntos esenciales de sus fundamentos artísticos existentes en ellas.

Para contemplar nuestra intención falta saber que es lo que puede tener principalmente de entre ellas de común, que aunque breve, daremos una versión de lo - que al respecto puede ser más importante.

Las profundas directrices que tanto los griegos como los romanos establecieron desde que comenzaron sus monedas universalizando luego desde el Imperio Romano la firma discoidal que trasciende y perdura, siendo éste formato el principal de las medallas.

El material metálico con que sus obras están realizadas y sus procedimientos constituyen lo común en tre ellas (más tarde trataremos ampliamente de estas modalidades y procedimientos).

Común son también entre ambas la mezcla de motivos y textos que aparecen representados en los relieves respectivos de sus anversos y reversos.

La condición que nos interesa significar es la constante que tanto obras griegas y romanas tienen independientemente de su interés de concepción artística es el que las obras están bien realizadas. Una acertada - opinión que deja claro este asunto de las realizaciones griegas y romanas en las que ambas son coincidentes en

sus mejores obras nos la da Alexander Heilmeyer:

"El asunto aparece representado en las monedas antiguas, de manera enérgica y llena de buen gusto" (4).

Lo que atestigua la maestría y la moral artística con que se trabajan las obras mencionadas, y aunque varían sus interpretaciones temáticas y los motivos de las mismas, en las conformaciones griegas y romanas tienen de común éste buen hacer en ambas producciones, asimismo son crónicas de sus respectivas épocas y lugares, además de tener un extraordinario valor como portadoras comunes de sus respectivos datos históricos. Este reconocimiento no es óbice para que a nosotros nos interese más su parte artística.

El sentido de arte en ambas obras, griegas y romanas trascienden a otras épocas en cuanto que son - muchos los artistas medallistas que en todo tiempo inspirándose en ellas, conforman sus nuevas creaciones. En esta condición de motivación inspiradora encontramos -- otra facultad común entre ambas obras. Dos ejemplos nos ilustran sobre lo dicho: uno los retratos de los medallones romanos que dejan de sentir su influencia sobre retratos oficiales incluso de medallas actuales; el tono mandatorio de sus perfiles efigiados así nos lo de -

muestra.

Otro ejemplo, es la moneda de Grecia en su gran caudal de símbolos, como son los animales parlantes que representan sus ciudades, influyendo en las conformaciones artísticas de épocas posteriores. Referente a éste contenido temático hemos de añadir que se hermana con el correr del tiempo con los del arte del sello, así sobre ello, nos dice el catedrático Angel Riesco, - que:

"...suelen ir representadas las efigies (retratos) correspondientes a sus titulares;.. En los de ciudades, villas, concejos, y corporaciones-gremiales, predomina el escudo de armas y, sobre todo las representaciones monumentales, heráldicas, - parlantes o alegóricas..." (5).

Así vemos que el origen de ésta clase de simbología, partiendo de las medallas griegas, se suceden con sentido parecido en las del arte del sello, como - también podemos decir que las representaciones de las efigies de los retratos romanos tendrían incidencia parecida en ellos. En suma, los sellos recogen motivaciones tanto griegas como romanas y aun con otro carácter plástico, nos aproximan éstas antiguas fuentes griegas y romanas. Estas motivaciones, recogidas por medallís-

tas de otras épocas, les serviría de inspiración evocadora para su arte en las medallas.

3.3. COLOFON Y ADICION FINAL DE OTROS ANTECEDENTES.

De lo que venimos estudiando como antecedentes numismáticos, tanto de obras griegas como romanas, con referencia a la medallística, viendo que en su conformación habrían de incidir sobre todo en las primeras medallas del siglo XV en Italia y también en cierto modo en las del XV, aunque en ésta época renacentista como estudiaremos, fueran recreadas.

Sobre estos antecedentes en que coincidimos con diversos especialistas, hemos de añadir otros que presentamos como inédito fruto de nuestras investigaciones. Nos referimos sobre todo a unas obras del arte egipcio de contenido enigmático, consistente en unas piezas de formato circular que previamente habían sido modeladas, cuyo ejemplo queda reflejado, representando una de éstas obras en la lámina 8. Estos discos de unos 20 centímetros de diámetro aproximadamente, tienen un cuer-



Lámina 8

Disco decorativo egipcio (antecedente de la medalla modelada).

po de cono que utilizaban como "tizón" para sujetarlos enterrados en el muro del templo, quedando en su superficie el formato circular decorado a ras de la superficie mural. Para nosotros estas obras constituyen un verdadero antecedente de la medalla modelada, si tenemos en cuenta que éstos habían sido realizados, aunque correntemente con lo que las medallas en definitiva generalmente están realizadas. En efecto, su condición artística y su composición en formato circular, se pueden parangonar con lo que luego la medalla en base a estos antecedentes, habría de proyectar, aunque obviamente transformando su creatividad.

Una reseña sobre ellos, nos hace situarlos en: "la XVIII dinastía" (6). La plástica de su lenguaje peculiar se relaciona estrechamente con motivos concernientes a la vida del Faraón.

Otro aspecto deducible de éstos discos egipcios, aunque lo principal, como decimos, es el formato circular de una composición modelada por lo que constituye un claro antecedente de las medallas, podemos añadir otra consideración sobre su temáticas enigmática, - que viene a ser fuente también de sugerencias para creaciones posteriores de las medallas. Vinculadas éstas a la suerte de la otra vida del Faraón, tenían una condi-

ción talismánica, aunque para nosotros lo que nos interesa es su facultad de mensaje transcrito en un bello - jeroglífico creativo.

Con similitud en cuanto a la expresividad de éste sentido enigmático, otros objetos decorativos y - artísticos procedentes de ancestros culturales cuyas - obras se consideraban con carga mágica a los que habría que añadir los sellos mandatarios tan significativos en ciertas épocas. Nos referimos a ciertos objetos artísticos que los primitivos consideraban protectores tales - como colgantes circulares, exvotos talismánicos, con un común denominador en ellos, el valor del enigma traducido a arte y en cierta forma atisbos de un sentido que - dentro de lo artístico constituye un ingrediente que no podemos dejar de considerar, en cuanto que ello influenciaría primero al arte de ciertas monedas incorporando a ellas sugerencias de semblanzas mágicas y éstas a su vez infundirían muchas veces dichos sentidos a la medallística, aunque de forma evocadora. En efecto, cierto elemento contenido en las antiguas monedas, coincide - con ese lenguaje no siempre claro desde el punto de vista racional pero sugerente y abierto al mundo de las intuiciones y válido en cuanto a expresividad y evocación en arte. La presencia enigmática queda implícita en -- ciertos simbolismos que aparecen en las monedas, semejanse

te aunque evocadoramente a los contenidos de los objetos artísticos que antes señalabamos.

Partiendo de estas fuentes, la medallística se nos presenta a veces iniciática y ritual. Su lenguaje a través de sus símbolos presenta un interés artístico aunque difícil de interpretar.

Otros antecedentes en el terreno de lo artístico en lo que a expresividad se refiere, y que inciden en el arte muchas veces de la medallística en general. Nos referimos a aquellas monedas que representan con su arte el carácter, la idiosincrasia de un pueblo y del - estilo de una cultura reflejada en su impronta compositiva. Muchas de estas primitivas monedas, nos ofrecen un caudal de sugerencias, empleadas incluso en la creatividad de la medallística actual.

NOTAS DEL TERCER CAPITULO

- (1) BABELON, Jean. Les monnaies recitent l'histoire.
Edt. Fayar. París 1963. P. 12
- (2) GARCIA PRADA, Carlos. Teorías Estéticas. Edt. por
Ediciones Iberoamericanas S.A. Eisa. Madrid
1962. P. 19.
- (3) AMOROS, J. "Materia y Espíritu de la Moneda". En Nu
misma, nº 22. Año VI. Edt. por la Sociedad -
Iberoamericana de Estudios Numismáticos. Ma -
drid, 1956. P. 43.
- (4) HEILMEYER, Alexander. La Escultura. Edt. Labor S.A.
Barcelona 1949. P. 96.
- (5) RIESCO TERRERO, Angel. Introducción a la Sigilogra
fía. Edt. Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C)
Madrid 1978. P. 24.
- (6) GRINO R. "Conos Funerarios Egipcios". En Arte Faraó
nico Edt. por Patronato Nacional de Museos.
Madrid 1976. P. 241.

C A P I T U L O I V

LA MEDALLISTICA:

SELECCION Y ESTUDIO DE SUS PRIMERAS MANIFESTACIONES Y

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU MODO DE REALIZACION

4.1. SELECCION Y ESTUDIO SOBRE PRIMERAS MANIFESTACIONES
DE LA MEDALLISTICA.

"Cuando tenemos una medalla en nuestras manos, nos comunicamos con ella, en -- cierto modo, como un libro, y sentimos tanto placer en tocarla, como en con -- templarla. Este placer sensible, solamente pertenece a ella".

Arthus Bertrand.

La medalla es ante todo una obra de arte y tiene al tiempo de sintetizar en su narración hechos - históricos y artísticos, testimoniando como en un li - bro al hombre como protagonista de ellos.

La medalla viene de la moneda, de los contenidos que ésta tiene como arte, y en este aspecto vimos - inicialmente los estudios que hicimos de los anteceden - tes, también de éstos proviene su vocablo, y es curioso saber que en el siglo XV en Italia llamaban medalleros a los muebles que guardaban conjuntamente moneda y me - dallas. Con esta misma utilidad en la actualidad exis -

ten los gabinetes de medallas y museos numismáticos.

El Dr. Amorós, nos atestigua que la palabra medalla viene de "medalia", "medaleo", su nombre se daba a unas pequeñas monedas y que él lo recoge de textos medievales neolatinos. De ahí la "medalla" (1).

Es más, en Italia desde el siglo XV, se llamaban medallas a las monedas antiguas, en especial a los bronces romanos, pero en la medalla también hemos de considerar aparte de su procedencia como venimos diciendo su sentido transcendental, descubriendo sus atisbos artísticos, y la motivación con que con ellos se orientarían los medallistas de posteriores épocas.

Las monedas inciden sobre la conformación artística de las primeras medallas, por cuanto que dicha conformación se dejaría sentir por ejemplo en el carácter monetiforme que vemos en algunas de ellas, como las que hicieron los incisores de Venecia y Carrara en el siglo XIV que estudiaremos más adelante, y lo que es más importante, el efecto que tenían estas antiguas producciones sobre los creadores italianos del siglo XV, que inspirándose en ellas motivaron la creatividad de la medallística renacentista. Recordemos sobre todo la

otra de Pisanello que inspirándose en ellas motivaron la creatividad de la medallística renacentista, a la - que detenidamente estudiaremos en otro capítulo. Estas influencias a que venimos refiriéndonos se extenderían también a otras épocas.

Antes de seguir adelante, nos interesa reseñar algún ejemplo que nos da el carácter del arte medieval, que elegimos de modo excepcional dado el escaso interés que la panorámica en general de este período nos presenta. El poco realce de sus representaciones, donde el retrato tan en auge en los medallones romanos, van paulatinamente desapareciendo, quedando reducido a símbolos casi informes y de escaso relieve. Sin embargo, - ciertas piezas de carácter relevante, se nos muestran - de interés de gran representatividad en éste arte medieval, como son dentro de la medallística, las grandes doblas castellanas, a las que consideramos medallas, al ser concebidas como tales. Obras de extraordinaria belleza, de las que el Dr. J. Amorós, nos dice:

"Estas grandes piezas aureas que se emitieron en España desde el siglo XIII al XV, no tienen precedente en ningún país y son superiores en arte y belleza a -- cualquiera de las mejores producidas en aquellos siglos fuera de España.....
(y añade):

Su tamaño, su concepción artística y, sobre todo, su finura admirable de ejecu-

ción técnica, especialmente en las de Juan II, les dan categorías de medallas, a lo que coadyuva ser piezas que no se acuñaron para finalidades comerciales, sino con destino de suntuosas dádivas reales en precio de especiales servicios..... (2).

En efecto, un ejemplo de ellas es la que se conserva de Pedro I el Cruel en el Museo Arqueológico Nacional, en oro de unos 7 cms. de diámetro y en la cual podemos apreciar, excluyendo su métrica monetar, la belleza de su arte.

Respecto a otras primeras obras de medallas aparte de las grandes doblas castellanas, no merecen -- especial mención dentro de éste período las llamadas -- augustiales, así como las procedentes de Ragusa al considerarlas casi meras copias de lo antiguo romano y de escaso interés artístico, sobre todo, si tenemos en -- cuenta, aparte de su poco realce, el no presentar alguna unidad estilística entre el anverso y reverso y choca ver en el primero una efigie procedente de los romanos y en el reverso, una composición puramente medie -- val. Cabe decir que una de las condiciones primeras en todo buen hacer es lo unitivo estilístico dentro del -- conjunto de una obra. Si atendemos al escaso interés -- que nos presentan estas muestras que cubren buena parte de la panorámica medieval, hemos de recurrir para --

llenar este vacío artístico al valor del sello, parecido al arte de las medallas, y tan en auge en el período medieval. Para confirmar lo que venimos diciendo recurrimos a la siguiente cita:

"...llega a tal punto el abandono en este ramo del arte del grabado, que con escasas excepciones, hay que acudir a los sellos ejecutados con más cuidado y habilidad, para encontrar algunos datos que permitan juzgar de los talentos de aquellos artistas, y para no interrumpir con gran vacío la historia de este arte, desde las monedas de los emperadores romanos hasta las primeras medallas del siglo XV" (3).

Este auge del sello que guarda en ciertos aspectos un común parecido con el arte de las medallas, - es también por sus contenidos, motivos, formatos, representatividad plástica, etc, una gran fuente de influencia que incidiría en la creatividad medallística de --- otros tiempos sobre todo por su sentido evocador.

Por otra parte, también hemos de entresacar, como valor positivo de esta época, algunos conocimientos artesanales y técnicos de gran validez para las medallas que se relacionan con procedimientos de su oficio, de cuya calidad nos da cuenta la transcripción de un texto medieval que lo prueba, haciendo referencia a

los maestros que grabarán sus cuños o troqueles en ésta época:

"Esta operación se encargaba a orfebres, de gran valía autores de custodias, relicarios, retablos de iglesias y unos - mismos nombres figuraban, por ejemplo, en las historias de arte de la orfebrería española, y en las nóminas de las cecas...(4).

Añadiríamos a ello el tratamiento de metales y de sus pátinas, enriquecidas éstas modalidades por - los conocimientos alquímicos tan en boga en aquella - época.

Siguiendo el carácter de la línea medieval, hemos de destacar unas obras singulares transcendentales para la medallística y que son un ejemplo excepcional exponente de la expresividad plástica de finales del - gótico. Nos referimos a las medallas de Constantino y Heraclio (lámina 9, A y B). Estas se presentan en sus elementos constituyentes, tanto creativos como técnicos, en cierto modo diferenciados sobre las ya estudiadas características de las monedas antiguas.

Sobre el testimonio de estas obras, nos informan dos eminentes especialistas. Expondremos en primer lugar, el dato sobre todo de su procedencia, y atisbos de su carácter artístico, tal como lo tomamos, de -



A

Lámina 9

B

Medallas de Constantino (A) y Heraclio (B). Exponentes del final del gótico, donde se aprecian ciertas similitudes con atisbos artísticos de Oriente.

lo que nos dice sobre ellas la doctora Marina Cano:

"En el siglo XV, 1402, y en Francia, - las medallas de Constantino y Hera - clio, atribuídas en su día a los Limbourg, conmemorativas de la Historia de la Santa Cruz, son exponentes del final del Gótico. Con una similitud en cuanto a temática y epigrafía venida de Oriente. Enlaza con Antonio Pisano y su medalla diseñada hacia- 1439 para Juan VIII Paleólogo" (5).

Justo e interesante dato, que acabamos de dar, sobre todo del compuesto de la influencia oriental y los atisbos goticistas constituyentes de la expresión plástica de éstas medallas. Por otra parte, podemos dar de -- ellas aspectos técnicos, explicando en líneas generales su modo de hacer, partiendo del testimonio que de su - conformación técnico-artística nos dice el Dr. J. Amorós:

"Su técnica es de orfebre, una placa de oro o plata, presionada sobre un molde en hueco, para cada una de las caras de la medalla; ambas luego de repasadas - con buril o cincel, se sueldan por sus cantos y éstos igualados con lima. Trabajo diferente al que realizaron los in cisores de Carrara y Venecia" (6).

En efecto, aquí ya no es el golpe acuñador - mediante el troquel grabado en hueco el que produce la estampación de la medalla sobre el disco de metal, como ocurre en las medallas aciñadas. Aunque hacemos la

salvedad de que en ellas, mediante sus posibles ediciones, fueran empleados otros procedimientos.

Siguiendo el procedimiento del repujado empleado en ellas como nos indica el Dr. Amorós, hemos de hacer unas breves consideraciones sobre el mismo, señalando que de todos los procedimientos empleados en la medallística, es el más artesanal. Cabe asimismo decir que cada procedimiento marca su carácter en la obra en cuanto al empleo de su modo de realización diferenciando, el cual se hace notar en efecto en las medallas de Constantino y Heraclio y en base a ellas daremos sobre el mismo una breve reseña.

EL REPUJADO:

El repujado en el metal empleado en las medallas que tratamos, tal como se nos ha transmitido y como hoy lo entendemos, consiste en el empleo de una lámina de metal de valor más o menos rico, con la única necesidad de que su aleación sea lo suficientemente dúctil para que se pueda repujar. En su proceso, ésta lámina metálica se aplica sobre un soporte formado

por un componente de pez, resina y brea, que va a establecer, según se va repujando, la lámina de metal una suave resistencia, una turgencia - en las formas que irán surgiendo en la lámina metálica.

Se procede rehundiendo ésta por su lado posterior, dando los realces generales del motivo, sus masas a groso modo, luego en una segunda fase por su lado opuesto, siempre sobre el soporte de la pez, etc, sobre éstos volúmenes generales, se define y se perfilan cincelándolos.

Este procedimiento, en la contemplación - de la obra una vez hecha, suele ser de gran armonía en la entonación de sus volúmenes generales, los efectos - profundos de sus partes más hundidas que se conjugan -- de una manera especial con los acentos más salientes de las líneas que definen sus motivos, y ésto necesariamente, por la elasticidad de la lámina metálica que en el momento de repujar normalmente, no se suelen hacer en exceso contrastes cortantes, a semejanza diremos de un dibujo cuyo claro-oscuro en sus intensidades oscuras y luces, está suavemente entonado.

4.2. CARACTER PROVINIENTE DE LA MONEDA ROMANA EN

LA CONFORMACION DE LAS PRIMERAS MEDALLAS.

En la conformación artística de las primeras medallas excluyendo aquí las augustiales y ciertas obras de Ragusa de las que anteriormente hemos hecho referencia, veremos en principio unas producciones de medallas acuñadas que se hicieron en el siglo XIV en Italia, en las que sobremanera se notaba la influencia en ellas de las antiguas monedas, aunque "aquellas viejas monedas", las reputamos hoy como medallas" (7). En tal sentido, - algunas de ellas, las hemos valorado, como demostramos en nuestros primeros capítulos.

En base al gusto estético sobre la moneda romana, se realizaron unas primeras producciones de medallas acuñadas en el siglo XIV en Venecia y Carrara. Estas piezas de medallas presentan en general al ser influenciadas como decimos por la moneda romana, a la cual casi copiaban conservando incluso su carácter monetiforme.

Esta tónica general proveniente de las monedas romanas, en las primeras medallas y del retrato como mo-

tivo principal, encuentran parangón también con la escultura:.

"La fórmula del busto renacente característica de la producción romana, marca el renacente de la tendencia etrusco - itálica al concentrarse el interés sobre el rostro" (8).

Un ejemplo de lo que decimos, coincidiendo con diversos especialistas, lo tenemos en la medalla de Francisco II, señor de Carrara, que mandara acuñar en 1390 para conmemorar la toma de Padua. Esta medalla, aun que no tiene su retrato, recuerda en todo el carácter de un Sextercio romano del siglo I.

No solo hemos de ver como medallas propiamente dichas las que se emitieron en Carrara a partir de la de Francisco II Novello, sino que también, casi al mismo tiempo se emitirían otras sin que al parecer tuvieran nexo común con las primeras. La familia de los Sestos, grabadores de la Casa de Venecia fueron sus promotores y realizaron unas con idénticas características en cuanto al carácter conformador procedente de la moneda romana, coincidente con este sentido imitativo, las de Carrara y las de la Ceca Veneciana; llegan a tal parecido ambas con las producciones antiguas, que en muchas ocasiones solo el nombre o el texto varían y aun-

cuando en ellas representan un nuevo personaje no dejan de infundir en él, ese talante mandatario propio de las efigies de las antiguas monedas.

Con ésto se establecería hablando en general, una línea tradicional que uniría el bagaje artístico - de las monedas de la antigua Grecia y Roma, con las primeras medallas. En esta línea tradicional de enlace de las antiguas monedas y primeras medallas, haremos una - distinción entre los dos diferentes efectos que se producen en ésta línea tradicional en las primeras medallas: mientras que en las medallas de finales del siglo XIV a que venimos refiriéndonos, no dejan de ser una mera copia de la moneda al fijarse y tomar sus autores solamente el aspecto superficial de su forma, y transcribir -- sus relieves y motivos en las medallas excluyendo en -- ellas el aporte creativo, es decir, que no son obras -- significativamente artísticas y sin embargo, en su técnica de grabado (acuñación) están bien realizadas.

Otras medallas suponen el momento culminante de dicha línea tradicional, tienen diferente sentido.- Nos referimos a las magníficas producciones del siglo XV; aunque estas medallas se hacen en parte por la influencia de las obras antiguas, tomadas como decimos -- con distinto sentido, se produce un contraste al tiempo

que constituye una variante de las medallas del siglo XIV.

Los autores de estas obras originales, entienden el pasado de otro modo y no ven en sus obras la forma superficial que solamente se puede copiar, sino que volviendo a las fuentes antiguas (tras el largo lapso - de la Edad Media), buscan más allá de los aspectos meramente formales (importantes) descubriendo su fondo, y - con él infunden un nuevo sentido, con lo que renace recreándose, en lugar de lo imitativo, lo creativo, y de ésta comprensión profunda surge uno de los constituyentes conformadores de sus medallas.

4.3. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL OFICIO DE LAS MEDALLAS.

Al considerar las posibilidades de expresión a través del trato de la materia mediante las distintas modalidades del oficio medallístico, hemos de subrayar que cada procedimiento técnico, se infunde un determina

do carácter de la materia en relación con el arte. No resulta lo misma una medalla fundida que una troquelada. Podemos afirmar que cada oficio encuentra su sentido artístico en sus determinadas diferencias.

Es cierto que éste carácter artístico lo da - el autor fundamentalmente mediante su concepción, aplicada a una realización, pero contribuye al logro total de su labor el que sepa elegir el método de oficio más idóneo para lo que quiere expresar.

Buscando un parangón entre otras artes afines, diremos lo fácil que es distinguir por ejemplo, un óleo de una acuarela en la pintura, o el trato de una escultura fundida a otra tallada en piedra. Son improntas diferentes y requieren la elección previa y acertada, en la relación de lo que se quiere expresar mediante el - oficio más idóneo. Por ello, según esto, Pisanello resulta sobre todo, singularmente acertado en la medalla fundida, mientras que Durero, comparándola con él tiene su expresión distinta en la medalla grabada y troquelada.

No queremos decir que el oficio tenga que condicionar, al menos cuando se trata de una verdadera obra de arte, y que el procedimiento implique una manera-patrón de una imposición cerrada. Nuestro criterio es que

cuando esto ocurre es solo artesanía, por el contrario el que tiene necesidad de expresión siendo artista y concibe una idea creativa, si además domina un oficio para su realización, o bien conoce sus posibilidades, para manejar o dirigir sus recursos, los empleará de una manera constructiva, pero libre al mismo tiempo, es decir, sin menoscabo de su libertad al crear.

Fijando nuestra postura, nos consideramos a la función técnica como misión menor, porque no ~~tenga~~ nobleza, o sea menos excelso su cometido, sino porque su eficacia expresiva (artística), es menor, tratamos es decir con ello que el arte debe de nacer libre, y en su proceso de realización, el oficio debe de ser concordante a su propia libertad.

En base a lo que venimos diciendo, cuando la obra está así realizada, coincide con la opinión de que: "la medalla es un vehículo de arte", (9), indicando con ello su rango superior.

Hechas estas referencias generales, nos centraremos principalmente en las consideraciones artísticas sobre el grabado y la acuñación sobre la medalla.

Expondremos aquí, iniciando los estudios y bre

ves exposiciones sobre el oficio de las medallas, con los siguientes colorarios fundamentales sobre el arte plástico en general y en especial de las mismas.

- a) La obra de arte es un compuesto de materia y forma:
- b) La materia precede a la forma, y se concibe su existencia independientemente de una forma artística determinada;
- c) La forma, determinando a la materia, le da ser y realidad artística.

El dominio de la materia canalizada por medio de los oficios artísticos, contribuye fundamentalmente a imprimir su carácter en una determinada obra de arte, y por tanto en el de la medalla.

Cabe señalar aquí, una consideración general sobre el oficio artístico, recogida de una opinión de un texto que dice:

"El secreto del oficio, de cualquier oficio, hecho en serio, no solo consiste en una serie de reglas y de métodos de trabajo, basados en la lógica, en la experiencia para llegar al objetivo con el mínimo esfuerzo y máximo efecto; sino también una serie continua de observaciones, de

pensamientos, de consideraciones que existen antes de que se produzca el razonamiento" (10).

En efecto, estas consideraciones pueden concernir al oficio medallístico en todas sus manifestaciones.

4.4. REFERENCIAS INICIALES DEL GRADO MEDALLISTICO.

Fundamentalmente unido a la modalidad de acuñar, presenta éste unas características que le son propias y que surgen de una manera de hacer: rotundidad - claridad de formas, definición de las líneas con que en general resaltan los motivos de las obras donde se ha empleado el grabado. Se prestan por ello, desde el punto de vista creador, a interpretaciones de temas resueltos con una estética de imágenes claras, sin vaguedades, dado que los trazos cortantes del buril, (uno de los útiles del grabador) sobre el duro metal requiere cierta de terminación y firmeza para realizar sobre el dibujo el grabado del relieve. Esta interpretación se realiza en una impronta inversa (hueco), para luego, haciendo medianu

te el golpe percusor la medalla acuñada, es decir, en positivo, tal como en definitiva la podemos contemplar.

Para nosotros, su valoración estriba en que es un medio que cuando se une a la habilidad y el dominio de éste oficio en su aplicación, el concepto de una gran artista, la medalla adquiere por medio del grabado directo ese rango superior que venimos exponiendo.

Desde otro ángulo, empleando un parangón y - antes de proseguir, daremos una reseña tendente a hallar la iniciación del grabado, esto es, de donde vienen sus primeras manifestaciones y que por su modo parecido en cuanto a su realización lo consideramos primeros antecesores de los grabadores monetales y medallísticos. Refiriéndose a ello, nuestro antiguo profesor Raymond Corbin de la Escuela de Bellas Artes de París los sitúa, llevándolos a su extremo en los tiempos primitivos, se basa para ello en los descubrimientos - que en el año 1930 hicieron los prehistoriadores Péricard y Lowof cerca de Lussac 9 les Chateaux en la cueva de Le Manche.

De los trabajos encontrados consistentes en la labra de pequeños relieves efectuados por artistas magdalenienses, dicho profesor nos da la siguiente ob-

servación: "de un trazo puro el movimiento justo, la línea viviente del animal". Con ello se refiere a los grabados de unas piedras llanas de 10 a 40 centímetros, y nos sigue diciendo como veremos a continuación, asociando estas primitivas labras con algunas producciones modernas, que:

"Entre las conocidas figurillas de caballos, osos y cabras montesas, aparecían sobre las piedras toda una serie de retratos humanos, perfiles de hombres y mujeres. Grabados realistas como los dibujos de Daumier" (11).

En estas obras que tomamos como referencias iniciales, aparece por primera vez el retrato en muy concisa labra, semejante y por tanto antecesor de lo que luego sería el grabado, al menos de este motivo del retrato netamente medallístico.

Podemos afirmar que existe una similitud y en cierto sentido artístico, parecido entre el grabado medallístico y las labras mencionadas del artista primitivo.

Respecto a las herramientas, tenemos que decir que conocemos las de sílex, que empleaban en sus labras los primitivos, y sin embargo no conocemos las de metal

que emplearon en sus grabados de monedas los griegos. Solo deducimos por las huellas que dejaron en la materia - de sus antiguas monedas, que habrían de ser delicadas, - como las que transcurriendo el tiempo se emplearían durante la edad media, y también parecidos a los buriles y cinceles con los que incluso realizan hoy sus medallas algunos grabadores.

Hemos de considerar también la coincidencia - en cierto modo de hacer común y parecido entre el oficio del grabado y el de las obras de la Glíptica, ambos modos se definen por su concisión y justeza; es más, algunos de estos grabadores o abridores de cuños, pudieron aprender de la labra de las finas piedras, es decir, de la técnica de su entalle, incluso algunos de éstos artistas del arte de los camafeos, pudiendo ser al mismo tiempo, grabadores de cuños y troqueles.

El grabado a lo largo de su historia se sucede tomando auge dentro de la línea de lo tradicional, a través de sus estilos y cuyo destaque comienza incluso antes de las medallas en las monedas, recordemos la belleza de las espléndidas decadracmas siracusanas, principalmente en las obras de Kimon y Evainetos, de las que anteriormente hicimos referencia.

Esta frecuencia del grabado sigue su curso y solo sucede o se transforma en su modo de grabar directo con el uso diferenciado de una máquina para ello, inventada hacia el final del siglo XIX, de cuyas consecuencias y diferencias artísticas estudiaremos más adelante.

Hasta el año 1875, por consiguiente, el grabado de los sueños o troqueles, se hacía directamente, y así nos lo afirman diversos especialistas, en los que destaca con su autoridad en la materia Henri Dropsy, al que por ser un técnico en el grabado, habremos de citar literalmente en éste apartado, y sin embargo en un inciso, hemos de puntualizar que más allá de la fecha señalada, éste antiguo método del grabado directo se viene realizando aún hoy por algunos medallistas, los cuales conforme a la antigua usanza es decir, sin utilizar la máquina para grabar haciendo su trabajo directamente, - lograban de esta manera en sus creaciones por medio del grabado creador, y con un marcado carácter en su expresión artística, realizar con el método de siempre, unas obras de increíble modernidad, lo que queda reflejado hasta en los más mínimos efectos y finas calidades de sus obras.

Como ilustración, en la lámina siguiente (10), podemos apreciar a un grabador trabajando sobre el tro-



Lámina 10

Grabador realizando en forma directa un troquel.

quel de una medalla. Si nos fijamos bien en ella, vemos que está grabando sobre un cilindro de metal (acero). Consiste esta operación directa del grabado ahuecado en el rehundir el motivo, para luego, de esta matriz en - impronta hueca, sacar mediante el proceso de acuñar el relieve positivo de la medalla. No sería posible ésta operación si el acero en que se graba no fuese relativamente blando y más fuerte el temple del buril con que se trabaja, es decir, obviamente con más dureza, la herramienta que el metal del troquel, aunque luego para la operación subsiguiente de acuñar hay que endurecerlo o templarlo como habremos de ver con más detalle.

Distinguiendo el grabado en hueco que se hace con buril, sobre un troquel, y el que se obtiene por reproducción mecánica, hemos de valorar la modalidad directa, su destreza, distinta a la de otro método.

El grabado directo, a diferencia de lo obtenido mediante máquina, se traduce en una especial calidad, sin querer decir con ello que del otro no se obtengan ciertas ventajas al facilitar la labor y obtener también buenos resultados. No obstante, valorando lo antiguo del grabado, hemos de apreciar poniendo un parangón que no es lo mismo hacer una figura de madera, por ejemplo, trabajada directamente con gubia y mazo y otra que tenga



que reproducirse metiendo su modelo en la máquina, aunque al final sea retocada y terminada con gubia. En suma, la obra directa tiene una impronta de gran calidad, expresión espontánea y por ello cierta gracia.

De ésta impresión directa, y de la calidad - de la obra, nos dan pruebas valiosas las monedas de los griegos, consideradas medallas por los eruditos italianos del siglo XV, y como las consideramos hoy.

Los griegos sobre todo en la composición circular de motivos de sus cuadrigas, cuyo proceso de estas obras, es como decimos, grabadas al hueco, son una maravilla. Nuestra observación directa sobre ellas, vemos la gran aceptación de los entrantes y salientes de sus relieves y todos los accidentes que conforman los motivos de estas monedas resueltas con gran maestría, en suma, son obras excelentes del grabado ejemplos iniciadores de lo que luego sería la trayectoria artística de esta modalidad a través de los estilos.

El grabado mantiene unas constantes en su modo de hacer directo. Uno de sus cometidos es estar en consonancia con el estilo de la época en que se hace, - traduciendo por ejemplo artísticamente, el pensamiento de cada una de ellas, incluída la actual. Si una moneda

griega como dimos a entender, demuestra lo vivencial de su época de perfección y belleza y, otra, del período medieval imprime el espíritu de su tiempo, y así como las de Luis XIV, por ejemplo, muestran la magnificencia de este rey y también las de la época actual que se reseñan en su plástica las inquietudes de las diferentes -tendencia conseguidas todas ellas mediante el grabado.

Cada época, por este medio, imprime el diverso espíritu de cada una de ellas, sin embargo, las leyes de su realización no sufren apenas cambios y permanecen constantes.

Las reglas del oficio en los antiguos talleres eran singularmente cuidados como la elaboración de las herramientas, y los métodos de trabajo pasaban del maestro a su aprendiz, y así de una generación a otra. Podemos llegar a pensar que los métodos antiguos del -grabar no podían ser muy diferentes a como se grababa en épocas posteriores y como se graba hoy.

No se puede separar la operación del grabado de las piezas de acero que le sirven de soporte y a su vez éstas denominadas como es sabido, cuños o troqueles sirven de forma básica para estampar o acuñar.

Los troqueles se pueden realizar de dos maneras: una por la que venimos diciendo del grabado en hueco, de una impronta del motivo a editar, y otra, haciendo una impresión de este motivo y por medio de un punzón. Daremos unas breves reseñas de ambos constituyentes materiales y sus modos de realización:

EL TROQUEL:

Es el bloque de acero templado (duro) grabado antes de temprar (en blando), con la forma del motivo a estampar, realizado en hueco, esto es el negativo, que en la función de acuñar, actúa con gran fuerza a modo de martillo, cuando se va a imprimir la medalla. Podemos decir de este método, como forjado en la medalla su grabado en positivo cuando se está estampando o acuñando la medalla.

EL PUNZON:

Es el positivo del troquel grabado en acero y templado después, al objeto de poder hacer con él un troquel en lugar de haciéndolo en hueco, grabándolo directamente. Esta operación - consiste en el hincado de su impronta positiva -

sobre un trozo de acero virgen por medio de esta impresión, invirtiéndolo el motivo positivo del punzón en negativo, viniendo a ser como el molde del grabado del relieve realizado, es decir, lo hueco del troquel. Es más, supone menor dificultad y es más fácil desde el punto de vista del oficio el ir viendo cuando se está grabando el motivo de un punzón que el de un troquel, por su visión en positivo, es decir, tal como normalmente se advierte hoy.

Resulta también otro beneficio y es - que si mediante la reproducción de una medalla por medio de un troquel obtenido éste por un punzón, si se rompiese durante el proceso de estampar, se podría repetir otro troquel, teniendo el punzón del mismo exactamente igual y seguir la operación. Concluyendo, si por el contrario grabasemos un troquel directamente, por muy bien que éste se realizase, no quedaría igual al que se hubiese roto.

Sacamos la conclusión que el arte es irrepetible, y que el grabado en hueco por consiguiente, vuelto a hacer sobre el mismo motivo, y por el mismo artista, nunca quedaría igual. El arte, como un momento de la vi-

da, una vez pasado no vuelve. No queremos significar con ello que no se dé la superación, eso sí, pero no la repetición. Esto además no es arte, y en un inciso diremos - adelantándonos a la conclusión final, que precisamente - en ello estriba una prueba del arte de las medallas, - ante la posible objeción de ser elementos seriados.

Un invento singular viene a transformar la - elaboración de un troquel, de tal modo que en lugar de grabarlo manualmente se puede hacer por medio de esta máquina llamada torno de reducir y cuyas fechas de invención, diremos más adelante. No obstante, señalamos que desde sus orígenes este ingenio mecánico permite hacer la talla de diversas variedades de rosetas, como vemos en la lámina siguiente (11).

Con respecto a la elaboración de las medallas, supone ciertas ventajas el utilizar dicha máquina, una de ellas es el mantenimiento de la medalla modelada. - Nos referimos al papel relevante que puede tener cualquier artista, sobre todo el escultor como creador de - estas obras, al no precisar saber grabar un troquel, y sin embargo, a través de su modelo puede suplir por medio de la mecanización, la realización de un troquel pa recido. Otra ventaja resulta de poder hacer un modelo - a tres o cuatro veces mayor que la medalla e imprimir -

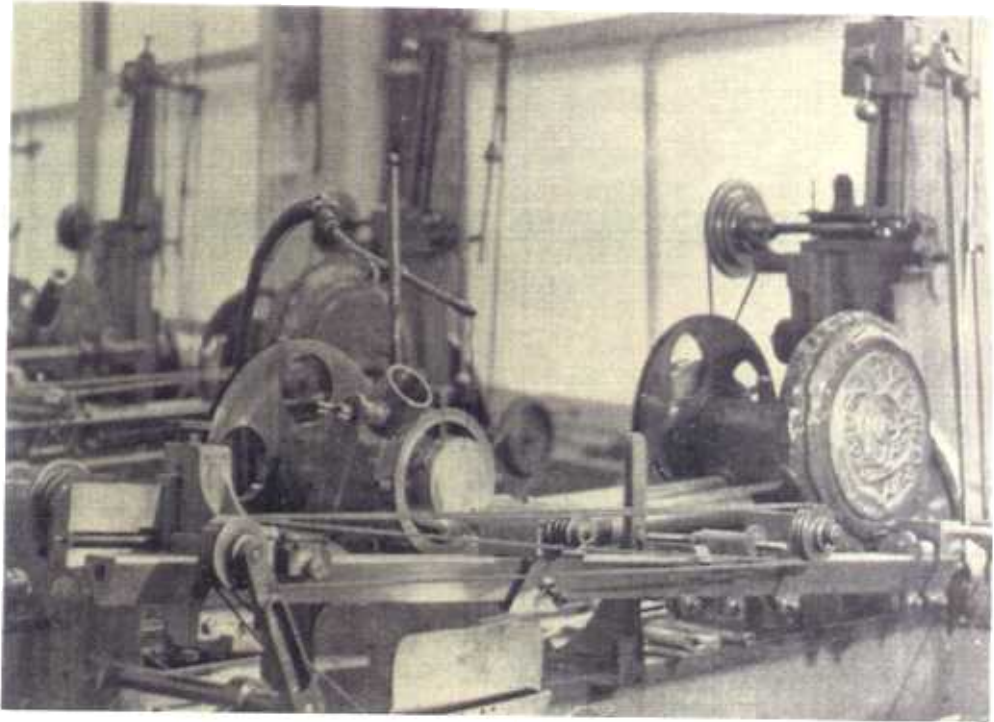


Lámina 11

Torno de reducir que hizo posible la realización de un troquel sin necesidad de grabarlo directamente con lo que se dió auge a la medalla modelada.

al resultar más fácil el modelar una de estas obras a mayor dimensión que su tamaño definitivo merced al torno de reducir.

4.5. OTRAS REFERENCIAS DEL GRABADO COMUNES A LA

ACUÑACION.

Es la acuñación como sabemos, junto con la fundición de la que más adelante trataremos, las dos técnicas principales de la medallística.

El primer dato del remoto antecedente del metal acuñado lo podemos considerar como nos dicen: "La perfección y adelanto sobre piezas de plata grabada, - sin dibujo ni grabado, a las que las Sagradas Escrituras llamaban "siolos" (12).

En principio diremos que la acuñación implica una matriz o motivo grabado en hueso, es una pieza de metal denominada troquel, que servirá mediante el golpe acuñador para estampar con éste cuño una moneda o medalla.

Es sabido, como señalabamos al principio, la influencia conformadora de la moneda en la medalla, y en ello incide el especialista Arthur Bertrand, diciéndolo que:

"Las medallas son el resultado de las monedas antiguas, grabadas en hueco, con ayuda de un instrumento primitivo, y acuñadas a golpe de martillo" (13).

El procedimiento de la acuñación desplazó dentro de las antiguas monedas griegas, a la primitiva técnica de fusión en molde, como son las primeras monedas que realizaron los jonios, mencionadas en nuestro capítulo primero.

En unas breves notas referentes a la historia técnica de las medallas, expondremos los datos más destacables: Los primeros medallistas fueron los grabadores de cuños a los que llamaban "talladores de hierro". En efecto, el troquel antiguo era de hierro y se templaba al agua. Este temple con el que se endurecía esta matriz, se asemeja al temple que antiguamente y en la actualidad vienen haciendo algunos herreros para endurecer los útiles de trabajo.

En el período medieval se acuñaba empleando -

métodos parecidos al llamado procedimiento del martillo, con el que se realizaban algunas de las obras primitivas de la numismática, y también en algunas épocas posteriores. Hemos de añadir que en estos tiempos sobre todo los artífices, grababan lo mismo cuños de monedas que de medallas.

En el siglo XV, se hicieron unos punzones parciales de los constituyentes de la medalla, como el motivo principal por una parte, y por otra, independientemente, otros más pequeños de las letras que habrían de formar el texto.

En el siglo XVI, se empieza a emplear un proceso que daría un auge técnico mediante la mecanización del proceso de acuñar. En el año 1870, los volantes (máquinas acuñadoras), tuvieron bastante potencia para estampar medallas enteras: Al respecto, el especialista - Dropsy, nos dice:

"A mediados del siglo XVI que se empieza a emplear un proceso que permite - acuñar las monedas y las medallas mecánicamente con un volante. Son orfebres de Nuremberg y de Augsburgo los que inventaron las primeras máquinas, éstas perfeccionadas y distribuidas en Francia y luego en otros países - contribuyeron al progreso y a la difusión de la medalla" (14).

En el siglo XVII, también se utilizaban pequeños punzones de fragmentos de personajes, cabezas, manos y también otros ingredientes ornamentales, como hojas, escudos entre varios motivos.

Con estas facilidades, debido a los avances de la mecanización referentes a la estampación de las medallas, se lograba más perfección en éstas, y como objeto se obtenían de ellas formas casi redondas, que era imposible conseguir por el antiguo método del martillo. No queremos decir con ello que estas primitivas piezas aún admitiendo los detalles imperfectos que muestran por sus rudimentarios medios de realización, no tuvieron sin embargo, una gracia y expresión, y por ello son como excelentes obras de arte muchas de ellas.

Como venimos diciendo, las medallas y monedas, desde mediados del siglo XVI ganan en perfección. Las nuevas técnicas de acuñar lo lograban, además del círculo casi perfecto de su formato, se conseguían mediante la virola, otro invento consistente en un cerquillo de acero que servía para dar al "flan" o "cospel" (metralvirgen en el que se va a acuñar), una igualdad en el -- grueso del borde de la medalla, y una uniformidad entre las piezas de una misma edición.

A mediados del siglo XIX, los volantes que operaban por medio de unas ramadas o brazos mecánicos, a los cuales se les daba movimiento para con él estampar y fueron sustituidos por otros artificios llamados volantes de fricción. Con una reseña extraída de un texto, nos hacemos idea de ambos ingenios mecánicos, mediante la siguiente información, referente al volante de brazos mecánicos primero, y el de fricción el segundo:

"Este ingenio fué inventado por Nicolás Briot, entre 1616 y 1623, y desplazó - al sistema de acuñación llamado de martillo. Jean Pierre Droz, a finales del siglo XVIII, lo perfeccionó, dotándole de alimentación automática.... Finalmente, a mediados del siglo XIX, esta máquina fué desplazada por las - actuales prensas de rótula y de fricción" (15).

Otro invento del que hemos hecho mención en el apartado anterior es el torno de reducir, del cual nos dicen:

"El torno de reducir, fué inventado en el siglo XVIII por Andrea Nartov (1680-1756). Se va perfeccionando en Francia durante el siglo XIX, y hasta el siglo XX no se empieza a utilizar sistemáticamente" (16).

A medida que el torno de reducir se va perfeccionando, la mecanización ayuda sobremanera a la crea-

ción de las medallas, hasta el extremo que hoy son mayoría los escultores que entre otros autores de modelos en este tipo de arte, aún sin saber grabar un troquel pueden realizar éste por medio del proceso de la mecanización y en base a su modelo, para luego hacer de este modo una medalla acuñada. Debido a ello, el escultor entre otros autores alcanza un papel relevante como creador también de modelos que puedan servir por éste medio para realizar medallas acuñadas sin que necesariamente sea grabador.

La medalla modelada adquiere una importancia suma, no solo por poder ser ésta fundida, sino que partiendo de ella se puede acuñar también una medalla, como expusimos anteriormente.

Otra facilidad que por medio del torno de reduoir, es más fácil de realizar un modelo a tres o cuatro veces mayor tamaño, que es como se suelen hacer para luego reducirlo, haciendo con él un troquel al tamaño que en definitiva ha de tener la medalla acuñada.

Con referencia a la realización del troquel, mediante el modelo en la máquina de reducción, hemos de decir también que existen procedimientos intermedios o auxiliares que facilitan ésta operación, como es el de

la galvanoplastia, además del vaciado de los modelos, método de todos conocido, que son empleados en el oficio de las medallas.

A los modelos que suelen realizarse en escayola, como también a los negativos o moldes de éstos, que son piezas básicas para poder hacer con ellos el troquel mediante el pantógrafo del torno de reducción. Facilitan técnicamente esta operación el que la superficie de la obra o de su molde vaya reforzada con una película muy fina y metalizada, que se consigue con la galvanoplastia.

Resumiendo: sin entrar en detalles de este procedimiento, solo diremos que se trata de dar a los modelos un baño térmico-electrolítico, esto es, la fina metalización para lo que puede utilizarse el cobre, níquel o cromo y de unas micromilésimas de grosor que no alteran para nada la calidad del modelado. Para la obtención del recubierto metálico adherido a la superficie del trabajo de escayola, previamente se ha impermeabilizado con cera dándole plumbagina con un pincel muy fino.

Estos preparativos servirán para facilitar la corriente galvánica y este procedimiento sirve ade

más para realizar como excepción un modelo de medalla y se pueden apreciar también con él algunas de escultura.

Daremos también unas breves notas sobre estos procedimientos empleados en la Fábrica Nacional de Moneda para la estampación de medallas, que expondremos a modo de resumen, siguiendo las fases de los medios empleados en la acuñación, éstas son: Una vez hecho el modelo en escayola por el escultor, se procede a hacer con Araldit (sustituyendo a la galvanoplastia) que es una resina especial, un negativo, es decir, el modelo en hueco de la parte positiva de la medalla. Esta resina dura permite sobre él operar con la máquina de reducir. Con el pantógrafo se hace el troquel de igual manera que decíamos anteriormente.

Cuando el troquel se ha realizado, se temple (endureciéndolo), en dicha fábrica; este procedimiento es térmico, y éste método se utiliza en la actualidad y difiere del antiguo.

Algunas veces, si fuese preciso en ciertos trabajos, los troqueles antes de ser templados o endurecidos son retocados a mano.

Otra fase de éstos procesos, es el ajustado

del troquel por el cilindro de su cuerpo de acero en la prensa de acuñación.

El criterio selectivo de la Fábrica Nacional en la selección de materiales con que se realizan las medallas, sean fáciles de trabajar, resistentes y dúctiles al tiempo, propiedades para este tipo de elaboraciones. Con los requisitos dichos, son empleados como aceros para los troqueles los austriacos denominados - F. 522 y F. 524 el otro.

En la acuñación como material idóneo para la medalla, se emplean discos de cobre en el cospel de las mismas, y también cobre "tumbaga", que es la aleación - cuya proporción es de 90 de cobre y 10 de zinc.

Las consideraciones selectivas del grosor del cospel, están en función de las características del troquel. Intervienen aquí razones no solo técnicas, sino del gusto estético también. Una medalla proveniente de un modelo que sea de relieves fuertemente resaltados, su troquel correspondiente requiere que al estampar la medalla, el cospel sea lo suficientemente grueso para acusar los motivos de ésta, en cambio uno correspondiente a una medalla de relieves más finos, en consecuencia su cospel será de menor grosor. Así los gruesos de la -

medalla en definitiva, y los relevos de la misma se -
conjugan haciendo bien tanto la factura técnica como la
visión estética.

En la actualidad, en la Fábrica Nacional, -
las máquinas que se utilizan para acuñar son hidráulicas,
de fabricación alemana, de la marca SACK & KIESSEL
BAHC, que difieren de las antiguas de balancín de fricción.
Estas modernas máquinas, desarrollan una presión
o golpe de 80 a 90 toneladas al hacer una medalla de -
80 c/. de diámetro con la presión del troquel sobre el
cospel.

Para las pátinas empleadas en la Fábrica Nacional,
se utilizan normalmente el sulfato amónico, con
el que adquieren un color ligeramente amarronado, de -
gran uniformidad, y con más o menos intensidad, según
precise el motivo de una determinada obra.

4.6. EL CARACTER ARTISTICO DE LA MEDALLA FUNDIDA EN CONTRASTE CON EL DE LAS OBRAS ACUÑADAS.

La fundición es uno de los principales medios

que se pueden dar en el oficio medallístico.

El carácter artístico de las obras fundidas, viene dado por la fidelidad del método al reproducir - el modelo previo.

La fundición en cuanto a su condición de reproducir la plástica de un modelo, pasando éste a materia definitiva como es el metal fundido, difiere de - otros procedimientos medallísticos como pueden ser el - del grabado directo de un troquel.

La adecuación del procedimiento en cuanto a su proceso de reproducir todas las posibilidades conseguidas en el modelo, como pueden ser las diferentes texturas de las superficies de la obra, además de los volúmenes generales de ésta, que el artista haya interpretado en sus relieves dentro de su conjunto. En ello estriba lo principal de su carácter técnico-artístico, incluso diremos que es tal la sutileza y precisión en la fidelidad del procedimiento, que se puede llegar a conseguir registrando la más mínima huella dactilar impresa en el modelo.

Este modo de pasar a la materia definitiva, - lo vivencial de la plástica de la obra por medio del -

material blando que se utiliza en el modelado, la forma más común de realizar los modelos de medallas, así da el registro de lo fundido lo principal de su carácter.

Para contrastar el carácter de ambas modalidades de las obras fundidas y las acuñadas obtenidas por el método del grabado directo de un troquel. Subrayamos el carácter de concreción sumamente delimitada - por la aplicación del buril sobre el metal, en la realización del troquel para acuñar la medalla, diferenciándole del otro carácter de la medalla fundida, añadiremos sobre el primero la profusión de lo dibujístico, de que son ejemplo los alardes minuciosos de peinados en muchos de sus retratos y los diversos grafismos decorativos extremadamente delimitados entre otras concreciones de su manera de hacer, y que dan prueba de ello las bellas medallas producidas en el siglo XVII en Francia, y algunas que como excepción sobresalen entre las de la Edad Media.

Volviendo a la fundición en sí, que requiere un modelo previo igual, de igual tamaño que la obra que se pretende fundir, es decir la medida que en definitiva ha de tener la medalla. Convenientemente este modelo ha de tener unas condiciones que faciliten su técnica,

como es el que nos presenta "enganches" en la superficie de sus formas, que dificulten una de las operaciones previas de su proceso, como es la realización de moldes, así ciertos declives o biseles al definir los motivos de sus relieves presentan ésta facilidad.

De otra parte, hemos de señalar entre los primeros datos de la fusión del metal, cuyas referencias las encontramos ya en las primeras obras monetales como son en las de los jonios sus primeras piezas de electrón (aleación de oro y plata) que expusimos con anterioridad

La medallística alcanza una relevancia en la medalla fundida, a partir sobre todo de las obras del - siglo XV en Italia, realizadas por Pisanello, que destacan de otras producciones de su tiempo, que estudiaremos más adelante. Sí diremos aquí sin embargo, que - las realizaba fundiéndolas tanto en plata como en bronce, destacando éstas por su extremada belleza y perfección técnica.

Podemos afirmar sobre lo expuesto, que de todos los metales el bronce es el más medallístico, sino por su valor material, sí en cuanto compagina bien con la creación artística.

Los componentes del bronce, pueden ser sobre la mayor proporción de cobre, contener estaño, incluso zinc y plomo, siendo la aleación más pura cuando se dan solamente los dos primeros componentes. Con ésta - aleación se han encontrado objetos de bronce antiquísi mos, que nos da una proporción que oscila entre un 10 ó 15 por ciento de estaño sobre el resto de cobre. Ello - nos revela que era el resultado de una invención primitiva.

Es curioso saber que uno de los componentes - del bronce como es el estaño, era sobrevalorado en la - antigüedad, por ejemplo: "El estaño de Corinto era más estimado que la plata y que el mismo oro" (17). Esto - por motivo de la escasez de este material en el mundo antiguo, y también por la incidencia del bronce como - materialmente artístico.

Dentro de los procedimientos que en la actualidad y desde antiguo se vienen utilizando en el fundido de medallas, son dos: el de "la arena" y el denominado "a la cera perdida". Referente al de la arena diremos que en efecto, se utilizó desde hace tiempo como -- nos atestigua la siguiente información:

"La técnica de fundición denominada en estufa o "en arena" fue utiliza-

da a partir del Renacimiento para - fundir bajorrelieves, medallas y en general, objetos de pequeñas dimensiones" (18).

No obstante añadiremos que un método parecido se utilizaba en los primeros tiempos en la realización de monedas; nos referimos a las hechas por fusión del metal.

Siguiendo una breve reseña sobre el método de fundir a la arena para a continuación referirnos al de la cera, diremos que: éste se efectúa mediante los moldes que se confeccionan por la presión de la arena sobre el modelo, contenida en un bastidor de hierro colado que tiene que adherir en un solo bloque al modelo. Para realizar el fundido de la medalla cuando está compuesta por anverso y reverso se han de utilizar dos moldes para cada uno de ellos, que habrán de corresponderse con precisión, formando la totalidad del molde, en el que ha de fundirse la medalla. La operación de fundir, se hace mediante unos canales que conducen el metal fundido desde afuera al interior del molde, llenando paulatinamente la obra. Otros canales (o respiraderos), servirán para dar salida del aire que se produce en ésta operación de fundir. Para el resultado final, queda el repasado en frío y la pátina.

El procedimiento a la cera perdida que es el otro método que mencionamos, se parte también del modelo original de la medalla, comenzando por pasar este a cera mediante moldes de escayola, silicona, etc, que son materiales más comunes con que se pueden hacer variedad de moldes.

En su proceso de fundición, el positivo de cera, se cubre con material refractario. Cociendo éste - conjunto, se consigue que la cera salga derretida por un conducto o cavidad que el fundidor deja en estos casos junto a otros canales. El primero servirá para verter el bronce fundido en la obra, y los otros son para que el aire despedido pueda salir en la operación de fundir al llenar el molde con el metal. Cuando el metal se ha enfriado y solidificado, se rompe el cubrimiento refractario, quedando la obra fundida a falta de más o menos repasado y las pátinas pertinentes que al autor le convenga para terminar su obra.

En la actualidad, compete al fundidor realizar el fundido de medallas, sin embargo el delicado retoque y las pátinas de las mismas, hoy las suele hacer el propio artista. De ahí se deriva el interés que pueden tener las pátinas al hacerlas el mismo autor de -- acuerdo con el propósito intencional de su obra.

Las pátinas en sí, no hacen la obra en cuanto que lo principal es su contenido y su forma, pero - pueden contribuir como un elemento más a su logro total, al menos en cuanto a que su apariencia superficial muestre cierto interés artístico en sus efectos cromáticos. No está de más que exponamos brevemente la formulación aunque sea de una manera somera de una de las principales pátinas que resulten bien sobre las obras de fundición en bronce, aunque no queremos decir por ello que no se pueden utilizar sobre otras obras de metal, y como no haya otras pátinas que se puedan aplicar a ellas, como expusimos con anterioridad sobre un tipo de pátinas aplicadas a medallas acuñadas.

PATINA:

Al producir oxidaciones sobre el metal, que es como comunmente se realizan las pátinas, se consigue la riqueza cromática en éstas obras, sobre todo la de bronce. Matices verdes y azules entre otros tonos, pueden llegar a conseguirse sobre un fondo general más o menos oscuro con el que se igualan las diferencias de tono que presenta la obra recién salida de fundición, y que la pátina iguala.

El tono general sobre el bronce de la obra, se pueden obtener con sulfuro de potasa y ácido sulfúrico, aplicado sobre el metal alternativamente. El primero con agua caliente, y el segundo disuelto también en pequeñas proporciones con agua fría. La reacción que produce sobre el metal este tratamiento alternativo, es de uniformidad en la medalla, con una entonación base más o menos oscura sobre la que se aplican distintas sales, con las que se consiguen matices de diferentes coloraciones por reacción del metal.

Con lo anteriormente expuesto, queremos dejar claro el factor tonal y cromático como componente artístico que incide en el arte de las medallas.

En una consideración global, incluyendo todos los procedimientos que se dan en el oficio medallístico coincidentes algunos de ellos con el de otras artes, - donde la creatividad artística tiene que apoyarse en recursos técnicos y artesanales. Digamos coincidiendo con una eminente opinión que: "uno debe tener un consumado sentido de la técnica cuando quiere revelar lo que conoce". Esta frase pertenece a Augusto Rodin.

NOTAS DEL CUARTO CAPITULO

- (1) AMOROS, J. "El arte de las medallas"
(citado). P. 348.
- (2) AMOROS, J. Medallas de los Acontecimientos, Instituciones y Personajes Españoles.
Edt. Seix y Barral Hnos. S.A. Barcelona 1958.
P. 15.
- (3) RADA Y DELGADO, J. Museo Español de Antigüedades.
Edt. F. Fontanet. Madrid 1876. P. 641.
- (4) MATEU Y LLOPIS, Felipe. "La técnica medieval de las acuñaciones monetarias". En Numisma. Año I.
Nº 1. Edt. por la Sdad. Iberoamericana de Estudios Numismáticos. Madrid, 1951. P. 70.
- (5) CANO CUESTA, Marina. "La Medalla en el Museo Lázaro"
En Revista Goya. Núm. Ext 193-195. Edt. Fundación Lázaro. Madrid 1986. P. 100.
- (6) AMOROS, J. "El Arte en la Medalla".
(citado) P. 348.

- (7) MARTINEZ PINGARON, Manuel. La Ciencia de las Medallas. Edt. Joaquin Ibarra. Impresor.
Madrid 1739. P. 2
- (8) BAXIM, G. Historia de la Escultura Mundial.
Edt. Blumen. Barcelona 1972. P. 188
- (9) GIMENO, F. "Un Mensaje de Castilla en la Medalla".
En Numisma. Año IX Nº 39. Edt. por la Sda..
Iber. de Estudios Numismáticos. Madrid 1959.
- (10) MUNARI, Bruno. El Arte como Oficio.
Edit. Labor, S.A. Barcelona 1968. P. 125.
- (11) CORBIN, Raymond. "Disciplines d'un Art. de Métier".
En Les Graveurs d'acier et la Medaille.
Edt. Hôtel de la Monnaie". París 1971. P. 431
- (12) LÈCEA y GARCIA, Carlos. Fabricación de Moneda en Segovia.
Edt. Viuda e Hijos de Ondero. Segovia 1892.
P. 8
- (13) ARTHUS BERTRAND, A. "Medallas Antiguas y Medallas Modernas, Imágenes de la Vida". En IIª Expo-

sición de Numismática e Internacional de Me-
dallas. Fasc. 8. Edt. Fca. Nac. de Moneda y
T. Madrid 1951. P. 63.

- (14) DROTY, Henri. "Les techniques de la Médaille". En
Revista Medailles. 12 Année. B^e 1.
Edt. Fed. Inter. des Éditeurs des Medailles.
París 1949. P. 3.
- (15) BELTRAN, Pío. "Evolución de la Fabricación de Mo-
nedas en España". En II^a Exposición Nacional
de Numismática e Internacional de Medallas.
Fasc. 6. Edt. Fca. Nac. de Moneda y T.
Madrid 1951. P. 134.
- (16) TESSIER, Jean. "Mecanisation de la Gravure".
En Les Graveurs d'acier et la Medaille.
(Véase nota 11). P. 430.
- (17) DOBER, Wan. Secretos de la Metalurgia.
Edt. Imp. J. Marfany. Barcelona (sin fecha)
P. 21.
- (18) MALTESE, C. Las Técnicas Artísticas.
Edt. Cátedra, S.A. Madrid 1985. P. 59.

C A P I T U L O V

COMPONENTES RECREADOS DE LA MEDALLISTICA TRADICIONAL

PRINCIPALMENTE EN EL RENACIMIENTO

5.1. CONSIDERACIONES INICIALES SOBRE EL TEMA DE COMPONENTES RECREADOS DE LA MEDALLISTICA TRADICIONAL.

Para dilucidar lo importante de la medallística tradicional e interpretarlo dándole con ello al mismo tiempo una nueva versión al ir exponiendo sus fundamentos estéticos. A este fin, hemos de fijarnos sobre todo más que en la cantidad de datos, en la selección de los mismos, y éstos compaginarlos de tal forma que en su desarrollo nos vaya dando su sentido artístico, lo cual supone junto a la selección del dato escogido una interpretación de las obras y autores seleccionados. De tal modo, que dicha interpretación venga a ser como una recreación en el sentido que iremos descubriendo. De aquí nuestro título de éste capítulo, Componentes Recreados.

Por otra parte, tenemos que tener en cuenta que no es nuestra pretensión hacer una extensa tesis histórica, sino que el interés se cifra en favor de la investigación artística y en el quid de lo que sobre todo

estimamos el centro creativo, de aquí que nuestra selección se centre en los siguientes puntos fundamentales.

- a) En primer lugar, aquellos autores que o bien sean hitos histórico-artísticos de la medallística tradicional como es el caso de Pisanello, constituyen ejemplos significativos dentro de este arte.
- b) La de aquellos creadores que por el carácter estético de sus obras y sus diferencias esenciales susciten un estudio contrastado entre ambos.
- c) Y por último, la selección de aquéllos núcleos de expresiones estéticas que junto a los autores que lo generaron puedan considerarse como modélicos ejemplos en determinadas épocas, y cuyas composiciones estudiaremos a partir del Renacimiento, aunque tomando a éste como base de referencias para nuestro estudio de la medallística.

Volviendo a lo que denominamos interpretación recreada con lo que fundamentamos nuestra actitud frente al estudio de la obra. En principio diremos que par-

timos de la impresión estética que éste nos produce - lo cual nos hace convivir por así decirlo, con su belleza de una manera inmediata y total, viendo en ella al mismo tiempo sus principios:

"Tales principios o condiciones fundamentales de la belleza son: el orden, la immediatez, la unidad. No hay belleza sino en la totalidad". (1).

Pero sobre ésta impresión total que nos produce la obra, sin perder la visión armónica de su conjunto, hemos de investigar comprendiendo sus componentes formales así como otros factores que inciden en su proceso creativo.

Se deduce de esta actitud y forma de acometer el estudio de ciertas composiciones dentro de la medallística tradicional, que del resultado que de ellas se aporte, serán conocimientos, sí, pero conocimientos con amor, es decir, vivenciándolos de una manera especial. En este sentido, más que las líneas y formas que en -- ellas conforman sus composiciones al tiempo de estudiar las, las veremos con un valor afectivo y enlazadas con su creador, el cual deja traducir con su temperamento, cualidades emocionales a través de dichas líneas y relieves composicionales, como bien nos viene a confirmar:

"El examen de las líneas trazadas confirmaría la hipótesis de que el carácter de una línea se origina en el movimiento que sugiere, asociado a su vez a la expresión motriz propia de una emoción particular" (2).

De tal manera que al estudiar las obras de ciertos autores, poniendo el acento en la creación de su obra, entresacando de ella la grafía de su plástica que traduce su personalidad y con ello haremos un estudio a la vez que científico, emotivo al mismo tiempo, de la medallística tradicional.

Añadiremos dentro del sentido que venimos exponiendo, que la elocuencia de la plástica renacentista, especialmente la italiana, presenta en las medallas y plaquetes medallísticos singulares ejemplos como en la magnífica interpretación de la cabeza de León Battista Alberti, plasmada en una de estas obras, lámina 12, donde se puede apreciar en los rasgos esenciales de la semblanza de su retrato las distintas actitudes artísticas de su personalidad creadora, no solo de gran Arquitecto, sino también como nos dice J. Babelón subrayándolas de: "Músico, Pintor y Humanista" (3).

Asimismo este personaje, tiene unos valores ejemplarizadores como figura típica del Renacimiento,



Lámina 12

Plaqueta medallística, representativa de León Battista Alberti. Figura prototípica del Renacimiento italiano.

incluso por su índole de iniciador de ciertas disciplinas, de las que nos hacemos eco con la siguiente referencia:

"La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con León Battista Alberti. El es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas" (4)

Con ello queremos significar la importancia de lo científico aplicada al arte en éste tiempo.

5.2. EL RENACIMIENTO ITALIANO CON PISANELLO.

SINTESIS DE UNA PANORAMICA Y FUNDAMENTO DE UNA CREATIVIDAD.

"Eso que llamamos "períodos" no son más que los nombres de las innovaciones influyentes que constantemente se han sucedido en la historia...", y, por tanto, sería más razonable bautizar a cada período histórico con el nombre de un individo" (5).

Si bien la época influye sobre el individuo, no se hubiese dado el Renacimiento sin los mecenas y jerarcas que también motivaban en encargo. Si entendemos la época como el entorno cultural en que el artista se encuentra, el Renacimiento propiciaba una función de conocimientos que al ser suministrados al creador o incluso investigados e inventados por éste, facilitarían su aptitud para interpretar la naturaleza de manera artística. Se une a esto la mirada al pasado, el estudio de las obras anteriores que en la Numismática fuimos recabando y estudiando como antecedente de la medalla.

La obra de arte, aparte del motivo particular a que se refiera, o interprete, refleja toda una época, formando un nexo común con ella como el fruto del árbol, pero es el artista, el agente promotor de ese fruto que es su obra.

La concepción humanista del Renacimiento propicia esta obra, poniendo el acento sobre el hombre como centro del Universo y en la personalidad creadora. El culto a lo personal se deja sentir en el arte. Este protagonismo del Hombre se manifiesta sobre todo en las medallas en:

1º.- La interpretación de un poder político

realizado por un gran artista, (que heredarían del pasado romano).

2ª - La representación de otras personalidades interpretadas también por el artista, dándose la característica de que ambas personalidades se conjugan en la obra, la del creador y la del interpretado.

3ª - La tónica personalizada que el arte adquiere y que es representativa de la personalidad del artista, reflejo del estilo propio y con ello el de la época.

En el Renacimiento, los humanistas se interesan por el arte y los artistas por las humanidades, lo cual enriquece la obra y en ella ésta simbiosis tienen sus efectos.

Cuando tenemos una obra de medallas del Renacimiento en nuestras manos no es solamente un objeto bello lo que tenemos, sino que nos dá la sensación de tener un pequeño universo que evoca la totalidad esencializada y objetivada en la obra de arte de todo el Renacimiento.

En las composiciones se sigue manteniendo el círculo como formato principal. Herencia del pasado, - aunque viendo en él un continente extremadamente dinámico y perfecto, al mismo tiempo semejante a lo que -- Worringer, al correr del tiempo nos diría sobre él:

"El círculo, esa línea que en soberbia lucha y con filiación entre las fuerzas centrífugas y centrípetas - tiene que recorrer este camino suyo, que hace retornar a sí mismo; que - para el círculo no pasa de ser la - forma geométrica más perfecta de to das".(6).

Pero al igual de la dinámica que motiva el - círculo en las composiciones renacentistas, éstas tienen en sus representaciones un hálito sereno al mismo tiempo.

Impulsa también a la plástica del renacimiento, ciertas ideas tomadas de la temática pagana no exenta de misterio. Algunas de las concepciones y motivos - simbólicos entresacados de ella servirían como bien las interpretamos, a modo de pentagrama conformativo de sus composiciones.

Recopilamos una serie de frases cuyo sentido puede parangonarse con las pautas básicas que tienen -

un carácter implícito en la semblanza estética de ciertas medallas, cuyos efectos se traducen en la unidad y armonía simultánea de sus distintos elementos que contrapuestos intervienen dentro de la totalidad de la obra.

Elegimos como decimos, una serie de frases llenas de dicho sentido, seleccionadas de un texto que nos dice:

"...En todo el universo no hay más que una armonía general, pese a estar formada de contrarios" (7).

Lo que relacionamos con la armonización de opuestos dentro de la composición plástica. Tomamos -- del mismo libro para completar el sentido:

"...La coincidencia de los opuestos en el Uno supremo, es una doctrina de -- una finura dialéctica tan extrema -- que puede parecer extraño que lograrse inflamar la imaginación artística y -- práctica del Renacimiento" (8).

Los complementarios pueden incidir en lo compositivo de las medallas, destacando un motivo principal en el que en cierto sentido los opuestos convergen de manera parecida al ejemplo citado.

Al mismo tiempo también se reflejan en la semblanza estética de algunas medallas, ciertos simbolismos que coinciden con una sensibilidad intelectual de fuerza y de belleza como son ejemplos:

"...el libro, la espada y la flor -
significan los tres poderes del alma del hombre: inteligencia, fuerza y sensibilidad...." (9).

Es evidente que si contemplamos una medalla del Renacimiento, cuando ésta es una verdadera obra de arte en cuanto a su composición, vemos en ella una variada gama de formas y motivos, que pese a ser opuestos como generalmente ocurre por las diferencias que en ellos distinguimos. Al estudiarlas desde diversos ángulos y puntos de vista, nos resultan armoniosos no solo en su apariencia superficial, sino en el complejo fondo de su unidad compositiva. De aquí sacamos la conclusión de que el artista tiene resortes internos dentro de su personalidad creadora, por lo que llega en un determinado momento a saber cuando una forma o motivo hace bien junto a otro, aunque éstos sean distintos, incluso opuestos dentro de la obra. El los gradua aumentándolos o reduciéndolos, colocándolos en relación combinada de tal manera que la lectura plástica de ellos resulte visualmente armoniosa. Según esto, presuponemos en el artista cierta objetividad cuando se expresa en su argot en de-

terminados momentos de su trabajo creativo "ésto me hace bien" ó "ésto no me resulta", refiriéndose a cuando compone unos elementos junto a otros, que quedarán plasmados en su composición de forma variada y unida al mismo tiempo. Así lo reflejan sobre todo en el resultado final las medallas del Renacimiento, quedando claro en ellas la armonización de opuestos, y el destaque del motivo principal.

También es de interés señalar lo que como parangón veíamos en nuestra anterior cita en "Los Misterios Paganos del Renacimiento", referente a los ejemplos del libro, la espada y la flor, cuyo espíritu simbólico dejaba sentir mediante la acción artística semblanza en la plástica de las medallas, con las que el autor proyectaba en ella su talante de inteligencia (libro), fuerza (espada) y sensibilidad (flor). Estas semblanzas las vemos claras en las obras de Pisanello lo mismo que la composición y dentro de ella, sus distintos integrantes opuestos en su diversidad, aunque armonizados por su autor en consonancia con su estilo y su manera de hacer, valorando sobre todo en éste juego de la composición, el motivo principal, es decir, el retrato.

En suma, la medallística del Renacimiento ita

liano se centra en la exaltación de un personaje, haciendo culto de la individualidad y contribuye a esto en que las medallas tuvieran dos caras como dice Mark Jones:

"El hombre del Renacimiento estaba convencido de que el retrato tenía propiedades didácticas. Creía que los rasgos de los grandes hombres podían servir - de inspiración a quienes los contemplaba que para expresar mejor el carácter, los méritos o la posición social del individuo había que añadir un lema o una divisa y, como ya vimos, la relación - entre el anverso y el reverso de las medallas, se adaptaba perfectamente a éste fin" (10).

Esta dinámica en éste arte, convierte a la medalla en eminentemente social, con unas características diferenciadas al tener dos caras, estableciéndose entre ellas un diálogo en su contemplación, y con la peculiaridad de su lenguaje destacan por un lado la interpretación de un personaje, su retrato, y por otro, complementándose entre el anverso y reverso una alegoría o emblema que contribuye al diálogo que se establece en su composición entre el anverso y reverso para resaltar la personalidad.

Hasta aquí hemos tratado en unas consideraciones generales de las que queremos hacer resaltar la intencionalidad de los contenidos expuestos, al tratar de

revelar el espíritu creativo dominante de esa época, siendo el humanismo el que más incidiría significativamente en el arte y formatividad de las medallas, sobre todo por su valoración de lo individual.

Es de interés siguiendo el tema, señalar la importancia de algunos personajes que de alguna manera propulsaron el arte de las medallas, y muchos de ellos representados de forma magistral en sus retratos, por ejemplo los de Médicis, Lorenzo el Magnífico, Savonarola, Julio II y los de numerosos príncipes y princesas, dogos y duces venecianos, y sobre todo es de destacar el de Alfonso V de Aragón, obra cumbre de Pisanello, al que estudiaremos detenidamente, no obstante adelantándonos exponiendo el que hiciera a Íñigo de Avalos, lámina 13, personaje vinculado a la figura de este rey, en cuya interpretación de manera inicial podemos apreciar "la agudeza y la dulzura de modelación que recuerda las semblanzas de la contemporánea cultura flamenca", (11) cuyo interés artístico se reafirma en su reverso como podemos ver en la misma lámina, donde queda patente la inventiva en las composiciones italianas de la época en este arte.

Sobre estos creadores de medallas, además de Pisanello, destaca Christoforo Hieremia, el Caradosso,



Lámina 13

A

B

Íñigo de Avalos, por Pisanello, personajes vinculado a Alfonso V de Aragón durante su estancia en Nápoles, que destacó por su exquisita cultura. La interpretación de Pisanello une a la agudeza y fino modelado del retrato (A) el fabuloso reverso (B), alusivo a su saber. El un verso poético-plástico es un ejemplo de la inventiva en las composiciones de las medallas italianas del Renacimiento.

Matteo dei Pasti, Andrea Spinelle, que hicieron obras a las que luego se unirían entre otros creadores, los Leoni, que más tarde extenderían sus producciones fuera de Italia.

De todos estos autores y algunos más, podemos destacar la calidad de sus obras, y su magnífica formación, al dominar muchos de ellos varias artes además de la medalla, como por ejemplo ocurre con Pisanello que era pintor como sabemos, y Matteo dei Pasto, arquitecto.

Resumiendo: Las facetas esenciales que inciden en las conformaciones plástico-creativas de las medallas en el Renacimiento, coinciden con las pautas -- que rigen en el arte en general, motivados por la valoración y el concepto que sobre sí mismo tenían y es éste valor del hombre por el hombre, el que marca el sello de su personalidad en todas sus manifestaciones artísticas y especialmente en las medallas.

Al concepto de su creatividad artística, que poseían se unirían por un lado los fundamentos artísticos que tomaron del arte del pasado, en este caso, de las obras antiguas comprendidas dentro de la numismática.

Por otro lado, la convivencia en un entorno

rico y cultural, que propiciaba las investigaciones de distintas índoles, aportadas muchas veces por el propio artista: Los primeros estudios anatómicos, las representaciones por medio de la perspectiva, el estudio del --vuelo de los pájaros, la expresión del rostro humano y la medida de sus figuras, en suma una diversidad de conocimientos que aportar a su época y que incidirían en su propia obra. Unirían a estos estudios científicos la poética de su plástica, que nos adentra en un sentido que es consubstancial a las realidades profundas del hombre, tales como su imaginación, su ensueño a través de sus alegorías, símbolos y lenguajes, constituyentes todos ellos de la creatividad de sus medallas. Una prueba de ello, la tenemos en los reversos de las obras de Pisanello.

También es de señalar, el específico carácter que presentan los retratos a través de las medallas. De ello hemos de decir que la conformidad de la idea del personaje a representar, se da mediante una fenomenología complicada, donde la penetración del artista va más allá de los modelos naturales, intuyendo mediante la observación, aquellos sustratos esenciales y profundos -- que le pueden enaltecer, es decir, una idea superior para su interpretación en la medalla, con una intención -- modélica y con los detalles esenciales que caracterizan

a la persona que tratan de representar tendentes a una ideación del mismo parecidos a la "certa idea" que diría Rafael de sus pinturas de retratos. Esta visión superior y global es apta para que resulte en la representación medallística. De la captación superior del natural y con la interpretación peculiar del mismo, se da en el fenómeno creador un nexo mediante la intuición del artista sobre el personaje a representar.

Una representación de la fenomenología de este nexo común, nos la da Panofsky cuando nos dice:

"Incluso el retrato, cuyo nombre expresa ya una relación de imitación (ritratto = ritrarre, es considerado a veces procedente de una "Idea e forma" intelectual e universalmente válida. Pero como por otra parte, en el período a que nos referimos, parece indiscutible que esa "idea" o este "concetto" de -- ningún modo puede ser algo simplemente subjetivo, puramente "psicológico", surge entonces por primera vez el problema de como puede el espíritu formarse tales imágenes interiores, ya que estas no pueden ser simplemente extraídas de la naturaleza" (12).

En efecto, esta interpretación del retrato en la medalla, no surge solamente del modelo o del artista, sino de una simbiosis entre ambos, en la fenomenología creativa, es decir en la idea artística del retratado

Sobre ésta maravillosa época, hay que destacar de su dinámica creativa al artista que como decíamos al principio, es el generador de su estilo.

5.3. PISANELLO:

CONFLUENCIAS EN SU ESTILÍSTICA.

"Para crear, como todos sabemos, se necesita ese poder que está fuera de nuestra voluntad, ese don de - Dios que llamamos genio, tan raro y tan impresionante que parece infundir vida en la obra artística"

AMORÓS

La dominante en Pisanello es su creatividad. Se resumen en sus obras, todas las características que hemos ido viendo y estudiando dentro de la panorámica de su tiempo, y por ello lo consideramos el culmen de la medallística tradicional. Su aportación contribuiría al triunfo del Renacimiento.

Se nos presenta en sus creaciones diferentes al carácter de las obras que en el siglo XIV, que acu-

ñaron sus antecesores en Venecia y Carrara, a las que calificamos ausentes de creatividad, aunque sí de buen oficio, al considerarlas casi meras copias de algunas producciones de la antigua Numismática. Mientras que - Pisanello por el contrario, fijándose más en lo creativo que en los aspectos superficiales de la forma al contemplar las antiguas monedas griegas y romanas, las recreaba. De este modo, no perdiendo su hálito creativo - y partiendo de su solera, daría un inicial sentido a - sus nuevas creaciones.

Por la importancia de sus medallas, adquirirían una trascendencia no solamente en Italia, sino fuera de ella a través de las distintas épocas.

Antes de proseguir, viendo algunos de los factores claves que integran y constituyen su estilística, comenzaremos por exponer con brevedad unos datos de su biografía: Nace Pisanello cerca de Verona, y no en Pisa como cabría asociar por su seudónimo de Pisano o Pisanello, hacia 1395, y en su fecunda trayectoria artística termina sus días en 1455. Antonio Ni Puccio di Carretto, era su nombre natural, como así nos lo indica el - Diccionario Universal del Arte (13), que diferiría de - como normalmente se le conocía. Esto además tiene una destacada significación en sus composiciones a través

de un texto que aparece en sus medallas de muy variadas formas, en cuanto a disposición circular, lineal o de lectura en columna. Nos referimos a: "OPUS PISANO - PICTORIS", que es como él firmaba.

Se inicia como pintor y fué renombrado como tal, aunque es en la medallística donde adquiriría su verdadera dimensión artística.

Su obra resulta ser como la piedra angular - en que se basa la medallística tradicional en sus diferentes épocas, a la que podemos definir en cuanto al - sentido de su trayectoria como línea del gusto italiano.

En principio, lo más íntimo de la entidad de sus medallas, podemos decir que contienen un núcleo donde a modo de crisol, se fusionan distintas influencias que aparecen esencialmente recreadas.

A la consideración de lo que podíamos llamar el eje compositivo, es decir, lo que equilibra las formas de su concepción y realización de sus medallas, hay que añadir su innovación de la medalla modelada, a la que estudiaremos globalmente y en sus pormenores. - Todos estos valores es lo que marcaría estilo no solo

en sus coetaneos medallistas italianos, sino que influiría a los de otras épocas, fuera de Italia resultando - para todos ellos Pisanello una figura casi mítica.

En su génesis creativa podemos localizar entre otros, tres factores decisivos inherentes a la conformación de la plástica de sus medallas

- (a) El que se cifra en el hálito que le infundiera la contemplación de las antiguas -- obras griegas y romanas de la numismática;
- (b) La influencia decisiva en cierto modo de la pintura, y la que se deriva de su propia formación de pintor;
- (c) La interrelación en un entorno creativo entre los escultores de su tiempo, principalmente como son ciertas maneras del modelado de Chilberti y Donatello, lo que también influirían en el hacer de sus medallas.

De lo primero, referente a su influencia de - lo antiguo no hace falta recalcarlo, simplemente diremos que lo recreaba.

Expongamos con Rodin que de las antiguas obras habría que fijarse en su espíritu más que en su forma, y eso es lo que precisamente vendría a hacer Pisanello.

De otra parte, de su faceta de pintor tenemos que hacer notar que fué discípulo de Gentile da Fabriano. Recibiría también influencias de los pintores flamencos, en especial de los Limbourg, y en efecto, ciertas semejanzas de fragmentos tomados de las pinturas, y actitudes de algunas de sus figuras, se integrarían enriqueciendo sus alegorías medallísticas, a lo que hemos de añadir que a la unidad plástica de su sentido escultórico, se añadiría el pictórico, de tal manera que de su aspecto formativo de su oficio de pintor, y con el ejercicio de éste arte, Pisanello adquiriría una sabiduría, desarrollándose también en él una fina sensibilidad que aplicaría luego a sus relieves medallísticos, así sus obras de medallas, eminentemente escultóricas en su aspecto global y dominante, quedarían además dulcemente modeladas, contribuyendo a ello la fusión de su condición pictórica, es decir, el tacto peculiar de pintor al poner con el pincel la materia de su cuadro, entonando los planos de los colores, y los trastocaría en un saber guardar de una manera más fina y más sensible si cabe, los planos escultóricos de sus relieves, es decir, las composiciones de sus medallas. Cabe señalar --

aquí, cierta demostración de un antiguo tratado que nos viene a confirmar: "que existe una cierta analogía entre la perspectiva del bajo relieve, y la pictórica lineal" (14). Ejemplariza lo que venimos exponiendo, sobre todo en la analogía de motivos escorizados en sus relieves medallísticos con los modos de ciertas representaciones que aparecen en perspectiva en algunas pinturas, a los que recuerda Pisanello en la representación de algunas de sus obras de medallas, como vemos en la lámina 14 - donde podemos contemplar un grupo de personajes a caballo, uno en posición normal respecto al espectador y el otro escorizado o visto de espaldas en perspectiva, con ello Pisanello da una nota de profundidad a su composición.

Recabando en estos dos sentidos implícitos en su obra, fusionando su habilidad pictórica en lo escultórico, por lo que de ésta aglutinación sale una estética de un efecto especial, armonizando las composiciones de sus medallas con un encanto singular.

En cuanto a la relación con su entorno creativo referido a la escultura, tenemos que decir que coexiste en una especie de comunión de intercambio de ideas entre sus contemporáneos escultores, y así, la obra de Pisanello queda infundida por ese clima en auge que le



Lámina 14

Medalla de Pisanello. Interpretación que recuerda a la -
de ciertas pinturas en los modos de representación de al-
gunos de sus motivos, los cuales aparecen a veces en pers-
pectiva y análogamente Pisanello los realiza en relieve
medallístico. De esta manera, su sensibilidad pictórica
y la escultórica se fusionan en la obra.

da un hálito especial y estético, es decir, la "Buona maniera", dominante común entre esos coetáneos creadores, a los que Pisanello profesaba una gran admiración y todos, como bien nos dice con su autoridad Babelón, tan peculiar en esa época:

"Pisanello era un contemporáneo de Brunelleschi, de Chilberti, de Donatello, de Fray Angélico, de los Mecenas y de los hombres de letras más famosos de su tiempo, donde Florencia viene a ser como una nueva Atenas" (15).

Con todo lo expuesto, y algunos contenidos más que vayamos viendo, expondremos ahora ciertas referencias sobre la constitución de su plástica formal.

5.4. EL RELIEVE EN PISANELLO Y CARACTERISTICAS DE SU COMPOSICION EN ALGUNAS OBRAS.

Sobre este contenido plástico de la formatividad de sus relieves, esto es, como están contruidos en su forma, fundamentalmente diremos que encajan en la denominación común de bajo relieve. Todos sabemos como son

visualmente estas tipologías. No es la del relieve exaltado en su aspecto formal en el cual domine en más de la mitad el volumen de un motivo plasmado en la medalla, por el contrario en su interpretación, aunque se trate de producir sus efectos tridimensionales o de volumen y de profundidad, se resuelven buscando en la representación de estos motivos mediante su plástica con unos planos que les conforman, es decir, con los que interpretan sus relieves, y estos no son realizados en exceso, de tal manera que si tratásemos de encontrar su tono gradual que media entre los términos del volumen exento o total y el plano de dibujo o pintura, el bajo relieve queda en un nivel entre ambos, y al ser bajo como les ocurre a los de Pisanello, se producen en sus protuberancias sobre el plano del dibujo, digamos no con excesivo realce, aunque sí con un marcado carácter plástico-escultórico.

Desde otro punto de vista, hemos de considerar lo peculiar de Pisanello en sus bajos relieves, es en lo que corresponde a los efectos de volumen interpretando sus motivos de medallas, quedan aunados por un dulce transcurrir de la luz sobre ellos; podemos decir, volúmenes envolventes por ésta, donde sus relieves parecen estar bañados por la luz, y siendo bajos, sin estridencias perturbadoras de las sombras arrojadas. El

paso modelado de unos y otros motivos, la distancia - que media entre ellos, es decir, la masa o espacio que les une, se produce suavemente dentro de las medallas.

Cabe señalar aquí, con una referencia de la incidencia de la luz en el modelado de una medalla, - con lo que nos dice sobre ello en su tesis la Dra. Consuelo de la Cuadra:

"En el bajo relieve, la forma existe o deja de existir según actúe o no la luz. Es esta simbiosis la que obliga, para que el relieve funcione bien, a trabajarlo con todas las luces. Por - tanto en el relieve, la luz entra en escena como agente activo" (16).

Esta apreciación de la tipología del bajo relieve, se halla en relación con el gusto sutil de un modo de hacer de extremada finura que en Pisanello se adecua a unas representaciones realistas.

Sobre éstas consideraciones generales, añadiremos que al contemplar su temática en la obra de Pisanello, se genera una dinámica que es común al arte de - las medallas, motivada por su concepción dual, entre - los motivos del anverso y los del reverso. Esta secuencia producida por ésta condición, diferencia la medalla de otras artes y solo pertenece a ella. Al verla en dos

tiempos, viendo su enunciado en la cara principal y -- luego en la otra, los motivos complementarios, esto implica tiempo al mirar primero una cara y luego la otra, y así surge en la narración de su discurso plástico la melódica secuencia.

De la versión de ambos contenidos, de las dos fases de la medalla, nos dice refiriéndose a ellos Camón Aznar que:

"Estudia la psicología del modelo y lo presenta en la plenitud de su carácter, matizando sin excesiva minucia - sus rasgos fisonómicos viendo su busto como un bloque y dando a la silueta un valor definitorio de una personalidad...." (17).

Y luego añadiría, referente a sus versos:

"....Pero la medalla era algo más que un retrato. Se sintetizaba en ella - todo el complejo del personaje efígiado, y se inventan en el reverso - unas alegorías que compendiarán su ideal o su obra en el mundo. Crea -- los "impresos", alegorías cuya difícil interpretación nos introduce en esas oscuras rutas de las almas del Renacimiento" (18).

Afianza ésta opinión lo que anteriormente decíamos sobre el retrato en lo concerniente a la idea -

previa que el autor se forma de su personaje, es decir, que dicha idea, que enaltece su semblanza queda fundamentada por los estudios psicológicos que de él hacía, y con todo, proyectándole en su obra.

Refiriéndonos a su primera medalla, diremos que, una circunstancia especial hizo que ésta primera obra se pudiera realizar. Se trata de la interpretación en la medalla de Juan Paleólogo VIII, emperador de Constantinopla, que fué a Italia con motivo del Concilio - para la unión de ambas Iglesias, que tuvo lugar en Ferrara y Florencia, comenzado en 1437 a 1439. Viendo Pisanello su fausto, hizo de él varios dibujos previos, como estudios de su medalla, los cuales se hallan en la actualidad en el British - Musseum. Hacia el año 1439 - realiza esta medalla en la que representa al emperador de perfil, con una alegoría complementaria en su reverso. En ésta obra están dadas todas las características de su innovación, pero en Pisanello se mantiene siempre esa fusión los componentes del pasado y de su misma época, es decir, que emplea en su creación pautas o modos parecidos a otras representaciones artísticas, por ejemplo, la disposición del perfil en la representación del personaje, es un modo, una constante de arte que en la plástica se encuentra y se dan continuamente pruebas - de ésta representación. De la tradición antigua, la cul

minación en los perfiles de los medallones romanos, y en la misma pintura italiana, es frecuente ver a través de su ilustración los perfiles de figuras. Así Pisanello, aparte de su influencia de los pintores flamencos, construía en este aspecto sus perfiles realistas como Piero della Francesca, Paulo Ucello, y el mismo Gentile da Fabriano, su maestro, y al igual que ellos cultivando el realismo y que inaugura ya en su primera medalla, con la cabeza del emperador Juan Paleólogo VIII, y asimismo se da toda la versatilidad compositiva en sus reversos infundidos por dicho realismo.

Antes de seguir exponiendo nuestras ideas -- fundamentales sobre la composición en Pisanello, daremos un resumen de lo anterior: confluyen en él como hemos manifestado una serie de tendencias, recreadas al ser éstas pasadas por su filtro personal, diremos que ello constituye su sedimento creativo, ahora bien, partiendo ya de estos constituyentes, además Pisanello fundamenta sus composiciones partiendo de una aptitud creadora donde la razón y el sentimiento se aunan, y eso se refleja por un lado en el equilibrio de sus formas racionalmente compuestas, pero este planteamiento formal en la plasmación de éstas, se une lo vivencial de su modelado, es decir, que van surgiendo al tiempo que racionalmente comprendidas, sentidas. Dicho de otro modo,

las estructuras que definen los volúmenes en sus relieves al circunscribir sus motivos, son claras y racionales, pero nunca de manera alguna fría, es decir, están motivadas por sus primeras impresiones surgidas del contacto natural. Pisanello estudia la naturaleza, pero -- vista a su modo, eligiendo sus motivos y emocionándose con ella, luego surge en sus concepciones la razón ordenadora en su exposición formal.

En su composición ésta armonización de razón y sentimiento, se manifiesta en sus principales motivos, unas veces de manera fuerte, como es el carácter viril de sus retratos de príncipes y mandatarios, y otras se torna dulce y delicado en sus retratos femeninos como más adelante veremos.

Un ejemplo que podemos elegir para mostrar -- el carácter con que Pisanello interpreta sus personajes, lo tenemos en la medalla que hizo representativa de Alfonso V de Aragón, formidable obra extraordinariamente fundida en metal plateado, de 108 m/m de diámetro, que podemos considerar módulo grande dentro de la medalla, la cual se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. De su extraordinaria técnica hemos de resaltar que ésta obra después de fundida fué repasada con extraordinaria maestría por Pisanello, resaltando con ello la perfec-

ción de sus dibujos y la depuración de sus relieves.

En cuanto a su concepción artística y su interpretación Pisanello se nos muestra en esta obra como gran compositor. En efecto, la conjugación de la efigie del rey contenida en su anverso, lámina (15), con la fabulosa alegoría de su correspondiente reverso, lámina (16), nos muestra la armónica plástica creativa - entre ambas caras de la medalla.

Centrando nuestra atención, primero en el anverso, diremos que en torno a la imagen del rey en la composición, parece que lo enmarcan otros motivos que la integran, objetos y textos alusivos que le dan carácter y magnificencia como son: la coraza de batalla con que va armado, la corona situada delante de su retrato, junto a unas letras y año correspondiente. Detrás del retrato el casco crestonado y los alusivos textos, -- unos puestos en la base de la medalla a modo de basamento y en disposición horizontal, formando dos líneas que contrastan con otro texto situado en su parte superior siguiendo el sentido del círculo y cerrando o enmarcando la composición. Pero sobre todo, nos interesa destacar como motivo principal la semblanza del rey, es decir, el carácter de su retrato. En efecto, su expresiva energía y a la vez bondadosa fisonomía, reflejan los



Lámina 15



Lámina 16

Composición de una obra de Pisanello, representando en su anverso (15) a Alfonso V de Aragón, y en su reverso (16) una alegoría alusiva al carácter enérgico y magnánimo de este rey, simbolizando en la actitud majestuosa de un águila, que destaca dentro del conjunto temático de esta parte de la medalla.

rasgos especiales que distinguieron aquel monarca, no sin razón llamado "El Magnánimo", como nos refleja su retrato.

En cuanto a la representación de los motivos del reverso en la medalla a que venimos refiriéndonos, se ve un águila, majestuosamente posada sobre un árbol seco entre unas rocas, la cual acaba de matar a un corzo, tendido a sus garras, invitando a otras aves de rapiña a que disfruten de su presa. Así, entendiéndose ésta simbólica composición referente a la verdadera magnanimidad del rey aragonés, a un lado y otro del águila que lo simboliza, se leen las líneas: LIBERA-LITAS y debajo AUGU-STA, como podemos observar en la mencionada lámina.

Centrándonos en los integrantes compositivos de la obra de Pisanello, nos interesa seguir exponiendo los rasgos más característicos en sus reversos, en la que se muestra como figura singular, con una altura de gran compositor plástico.

Dos modos complementarios se dan en la composición de sus reversos, y de estos primordiales integrantes, uno es el aspecto narrativo y el otro el de su adecuada forma que Pisanello resuelve generalmente

mediante unas alegorías en las cuales se da el sentido narrativo, y la imagen plástica consecuente a dicha narración, siempre concordante con el motivo principal - de la obra, y que a modo de fábula o relato, que Pisanello inventa en cada caso, es decir, les da una narración y una forma en cuya composición plástica da a sus integrantes un significado de la expresión medallística, empleando generalmente un repertorio de motivos de aves y otros animales que utiliza para ello. En esta - idea simbolizada hace una exaltación del lenguaje propio de las medallas, ciervos, águilas, etc, con los que forma una composición alegórica como hemos visto en el reverso de la medalla de Alfonso V de Aragón.

Siguiendo con los modos que tenía Pisanello de componer, y centrándose sobre todo en sus reversos, tomaremos como ejemplo, una de sus mejores obras. Nos referimos a la medalla que hizo para conmemorar la boda de Leonello d'Este con María de Aragón en 1444. Esta conmemoración motiva uno de los más fabulosos reversos de Pisanello. En general la medalla presenta en su anverso el perfil de Leonello d'Este con texto dispuesto en círculo, enmarcando toda esta cara de la medalla, donde en parte se lee: LEONELLUS MARCHIO ESTENSIS, y en su referso la alegoría complementaria cuyo sentido nos interesa explicar.

En primer lugar diremos que Pisanello elabora previamente unas metáforas cuyo significado estaba de acuerdo con el personaje que le encargaba la medalla, en este caso Leonello. Estas metáforas eran comprendidas por sus amigos y allegados, al tiempo que coincidían con el sentir cultural y el arte de la época, luego, las mismas eran aplicadas por Pisanello a sus composiciones, surgiendo la alegoría plástica. Un ejemplo claro de lo que venimos diciendo, lo constituye el reverso de la medalla de Leonello a la que nos referimos, que encargó dicho personaje con motivo de sus bodas con María de Aragón. En este reverso que podemos apreciar en la lámina (17) admiradísimo, sobre todo por su completa composición de fina realización y armonía, la cual representa a un león, simbolizando a modo de emblema parlante a Leonello, junto a la figura de Cupido o niño amor, que simboliza la sensibilidad artística de María de Aragón. El geniecillo del amor, con una partitura en la mano, enseña a cantar al león, viniendo a significar la influencia y sensibilidad artística de María, influyendo en el político guerrero Leonello.

La condición simbólica y alegórica, se hace ejemplar en éste reverso, por cuanto que:

"Todo símbolo es alegórico, porque alegoría no es propiamente otra cosa que la expresión de algo distinto de lo que se significa" (19).



Lámina 17

Reverso de la medalla de Pisanello que hizo para conmemorar las bodas de Leonello d'Este con María de Aragón, en cuya alegoría de original composición figura Cupido, o niño amor enseñando a cantar a un león, emblema parlante de Leonello y el niño al lado, significativa de la sensibilidad artística de María de Aragón.

Resumiendo: entre los ejemplos de la composición de Pisanello que venimos seleccionando con la intención de ver las variantes de su creatividad y sus diferencias, entre unas y otras obras, así como él se expresa en la medallística. Sus diferentes modos de tratar los asuntos, dando a cada cual las notas características que lo definen y diferencian dentro de su trayectoria artística. Aquí no se trata de repetir las peculiaridades de sus finos relieves y su armónica concordancia con sus dibujos, desde hace alarde en sus escorzos, recordemos, eso sí, los de sus características composiciones de caballos en sus reversos, con los que infunde a sus obras el sentido de impresión estética de profundidad. Lo que pretendemos es establecer dichas diferencias dentro de un asunto o tema, como por ejemplo el singular vigor de la interpretación de la medalla de Alfonso V de Aragón, como hemos visto. Es uno de los modos a que nos referimos. Su síntesis es un exponente viril que fusiona en todo el conjunto compositivo de ambas partes de la medalla, el carácter del hombre que manda.

Sintetizando también, diremos que Pisanello nos transmite o nos proyecta a través de sus composiciones, como hemos visto en la última lámina de las bodas de Leonello y María de Aragón. Referente a su reverso, otro sentido estético distinto de los ejemplos anterior-

res; es el sentimiento unificado de dos símbolos, el - de la fuerza (león) y el del amor (Cupido o niño amor), simbolizando en una simbiosis creativa la unión de Leonello d'Este con María de Aragón, que enlazan en el diálogo alegórico-plástico representativo de las bodas de los dos personajes, lo viril y lo femenino.

Hemos de concluir en lo que venimos viendo a modo de repaso en las últimas ilustraciones o láminas, sobre todo las referentes a los reversos de las medallas de Pisanello, la condición de su lenguaje es semejante a que:

"... la metáfora y las figuras de lenguaje no se producen caprichosa, arbitrariamente, porque sí, sino que su nacimiento, su empleo, su eficacia, obedecen a realidades concretas, a necesidades y similitudes evidentes. Por su mediación llegamos a la adquisición de conocimientos, y a la expresión de los mismos, que de otro modo nos serían imposibles, o por lo menos muy difíciles de conseguir. El idioma mismo es en buena parte creación metafórica" (20).

Siguiendo la selección de los motivos temáticos dentro de la trayectoria artística de Pisanello cuyo motivo contrasta con los anteriores, en él Pisanello no busca la compleja composición de sus caballos y el alarde de su destreza en los escorzos, ni en el carác-

ter magnánimo y mandatario de Alfonso V de Aragón, como tampoco el enlace compositivo que auna el símbolo - de la fuerza y el amor, como en el reverso de las bodas de Leonello.

Ahora nos referimos a una interpretación sobre un personaje femenino, en el cual confluyen la mística y la magia en cuanto a su interpretación estética. la belleza de su anverso nos muestra en la lámina 18, una actitud muy similar a las pinturas de la época, el busto en perfil de Cecilia Gonzaga, que en efecto tienen similitud con las representaciones femeninas de pinturas de Piero della Francesca, y las mismas que hiciera su maestro Gentile da Fabriano o las de Paulo Ucello, y sin embargo, esta parecida semblanza no incide en que por otra parte Pisanello dé un trato diferenciado a su asunto, en base a la dimensión vital con que Cecilia de Gonzaga proyecta su vida. Pisanello sabe que Cecilia -- cambia el amor terreno, negando su mano como prometida de Oddantonio de Montefeltro, cambiándolo por el amor místico, e ingresa como monja profesa en un convento. Con estos datos, y la belleza de Cecilia compone su medalla Pisanello. En primer término el retrato del busto, dando a la imagen en su relieve escultórico, una serenidad mística propia de sus condiciones de renuncia a lo mundano, pero no le basta a Pisanello para expresar con



Lámina 18

Cecilia de Gonzaga de Mantua, monja profesa en 1404, en cuya medalla, Pisanello mediante su bello busto de perfil que equilibra con los espacios vacíos del fondo del relieve de la medalla, un clima evocador de fino misticismo y belleza en el ámbito poético-plástico de su anverso.

ello lo místico, sino que si observamos el anverso de la medalla y en torno al retrato, Pisanello deja a modo de unos silencios estéticos los espacios vacíos del fondo de la medalla, nítidos planos que al contemplador de la obra le llevan, por decirlo así, a un ámbito de soledad íntima. Las letras alusivas en torno a la medalla, con muy poco relieve circunscribe dicho ámbito.

En cuanto a su reverso en la lámina 19, nos confirma lo que venimos diciendo al observar mediante nuestra impresión estética ésta medalla, viendo los -- principales componentes del tema, una lánguida y pensante figura femenina situada delante de la composición, nos induce a la reflexión y meditación, y diremos a la intimidad de la vida mística en que su ámbito sereno -- en éste caso, dentro de la insinuación poetizada de la plástica de un nocturno que por asociación de elementos como la nota de la luna y la envuelta plástica de sus -- relieves, menos concisa que las que emplea perfilando los motivos de otros de sus reversos, en ésta lo que domina es el envolvente sutil con que trata sus relieves. Una lápida en vertical apunta posiblemente a lo efímero de la vida, que es otro elemento de la composición y en su base en una actitud tranquila que implica mansedum -- bre, un animal: el unicornio que por aquel entonces todavía era símbolo de virginal pureza.



Lámina 19

Reverso de la medalla anterior, donde Pisanello complementa en su composición el clima evocador místico-poético de la medalla de Cecilia de Gonzaga, induciéndonos a comprender ésta alegoría como un nocturno melódico-visual, por la asociación de elementos que conlleva; la luna, una figura femenina de belleza lánguida y pensante, sobre todo el símbolo de su virginidad significado por el unicornio.

Con esta última composición, cerramos este apartado cuyos ejemplos son elocuentes del extraordinario compositor que era Pisanello en este tipo de arte.

5.5. DURERO A TRAVES DE LA MEDALLISTICA DEL RENACIMIENTO ALEMAN COMO CONTRASTE CON LA CREATIVIDAD DE PISANELLO.

En Alemania, como en Italia, el arte de la medallística, tuvo su origen en el trabajo de un gran pintor, Alberto Durero.

Mark Jones.

Si bien Durero no es único en el grupo de artistas medallistas del Renacimiento, entre los que figuran: Hans Kels, Mathes Gebel, Han Schwarz, Friedrich Hagenauer, Deschler y Reinhardt, sí nos interesa destacarle en varias artes que inciden en su aporte medallístico, en que además de las características generales de éste arte en Alemania, incorpora a sus obras unos atisbos expresionistas que las diferencian, lo que trataremos más adelante.

Se anudan en las dos conformaciones de la medallística renacentista; la italiana y la alemana los elementos que la caracterizan en sus distintas artes. Estos difieren entre sí, no solo en cuanto a la concepción de estas obras, sino por sus formas de realización. En efecto, la estilística italiana, de la que hemos venido dando referencias, contrasta con el carácter de la alemana. Como bien nos dice Schapiro:

"La discrepancia se revela a sí mismo a propósito del arte italiano, paralelo, y opuesto polar del alemán" (21).

En Durero, distinto a Pisanello, en cuanto a su creación y realización de medallas, como venimos diciendo, resume en sus obras las características generales de la medallística de este tiempo en Alemania.

Para seguir nuestra exposición perteneciente al Renacimiento alemán, partiremos de un supuesto, en el cual consideremos a la medalla en principio, no como una obra terminada, sino como una génesis, es decir, como algo previo a un resultado, en el cual han de participar los factores que se derivan de las características propias del hombre alemán, valorándolas tanto como las artísticas; de este modo, la comprensión de su sen-

tido artístico como el de las obras que crearon, se -- nos hará más evidente, como también al compararlas con las del gusto italiano, y sobre todo confrontándolas -- con las características de la plástica de Pisanello y contribuirá a la valoración de ambas partes, de las que en principio haremos las siguientes distinciones:

- A) La dominante compositiva en la estilística italiana, con un predominio de Pisanello en la orquestación conformada de los motivos -- de sus relieves a los que añadiría conjugándolos el elemento narrativo, confiriendo al conjunto un sentido poético-plástico donde las influencias quedan asimiladas a su propia creativa.

- B) El destaque del carácter genuino en las representaciones alemanas que tienen un singular acento en el retrato medallístico, el -- cual se nos muestra en general con una configuración idealizada unida a un acusado realismo, que en Durero tiene la peculiaridad de la conjugación del análisis interno del personaje, que se nos muestra en un estudio de sutiles observaciones que encuentren su reflejo -- apuntado en los minuciosos detalles exterior --

res que dimanaban de un interior, con lo que inicia Durero un expresionismo en arte.

- C) La primera línea expositiva (italiana) más composicional y la otra (alemana), más creadora de tipologías que dimanaban de observaciones con que interpretan sus retratos, apuntando en ello junto a valores realistas formas expresionistas que incluiría en su plástica Durero.

Añadiremos que considerados los dos artes en su conjunto, se nos presenta el italiano como más homogéneo en su unidad estilística y menos el alemán, aunque si bien Pisanello muestra sus diferencias artísticas, pero con todo contribuye a la unidad valorativa del conjunto, es decir, que coincide con la generalidad de la estilística italiana.

En Alemania, las medallas tienen un carácter como objeto artístico de obra más aislada que perteneciendo a un estilo general. Aunque las medallas alemanas presentan la dominante de una plástica que podíamos denominar nacional, no obstante sus obras destacan como fruto de un individualismo, con lo que sus autores imprimen su carácter diferencial, destacando sobre todo

la tipología de los retratos como constante temática. Esta fuerte personalidad alemana, encuentra una referencia en la siguiente afirmación:

"Los alemanes, tan bien dispuestos a la disciplina en la vida política y militar, han sido proclives a una subjetividad y un individualismo extremos en la religión, en el pensamiento metafísico y sobre todo, en el arte" (22).

No queremos decir, siguiendo lo anterior, que en el Renacimiento italiano no se da el individualismo, que es consustancial a la creación, sino que sobre ello, los artistas italianos muestran un talante - que pone de manifiesto una cierta unidad estilística - dentro de su diversidad, y en las producciones alemanas ésto se nota menos.

Antes de centrarnos en nuestra versión sobre Durero, consideraremos los siguientes factores que configuran en general a las medallas alemanas: realismo e idealidad son las dominantes temáticas y excepcionalmente un cierto expresionismo que aparece en una obra de Durero. La temática que tiene como objetivo principal - el retrato en las medallas alemanas, muestra unos aditamentos estéticos como vestimentas, peinados, etc. En -- efecto, tocados, boinas o sombreros, vestidos con jubos-

nes, capas, togas o mantos; unos hombres de cuidada -- barba y otros afeitados que caracterizan sus rostros, y que denotan inteligencia y algunos una adiposidad -- exagerada. A las damas se las representa con peinados de largas trenzas, tocadas con boinas o sombreros de ala dobladas y recogidas. Los reversos carecen de valor artístico si se les compara con los motivos de los retratos de los anversos, salvo su realización minuciosa de escudos, emblemas, etc, etc.

Por otra parte, otro factor que incide en el carácter de las medallas alemanas, es el empleo de materiales duros en la realización de sus modelos. En efecto, de la antigua tradición alemanas de la talla en madera de índole artesanal en la que se producían cajas de relojes, arquetas, ornamentación de muebles, etc, de rivó, usando la misma tendencia del gusto por la talla, a la realización de objetos de más valoración artística, como era la creación de medallas, las cuales generalmente se realizaban en dura madera de boj, incluso a veces éstos modelos de medallas también eran labrados en piedra minuciosamente. Es de señalar que en ocasiones, dichos modelos los consideraban obras únicas y no hacían, como es normal en la medallística, ediciones seriadas.

Hemos de subrayar que el hecho de elegir un material y no otro, constituye un principio que va a incidir en el carácter de la obra. Los materiales dan el concepto de plasticidad, por ello los italianos como Pisanello al modelar sus creaciones con materiales blandos, de amplia y sutil ductilidad, diferían de las concisas tallas o labras de los alemanes en estas obras, y aun cuando como una excepción en lugar de la manera general de la talla de modelos de las medallas, Hans Reinhardt, las grababa debido a su condición de orfebre aunque manteniendo en sus producciones de la plástica de la medallística alemana, añadiremos que la concisión que señalabamos, muestra un singular talante en la obra de éste último artista, de la que es ejemplo su medalla denominada "La Trinidad", uno de los exponentes mejores de éste arte. Se asemeja ésta representación medallística, pese a estar grabada, a un retablo realizado en pequeña escala. En efecto, las representaciones de la figura de la Santísima Trinidad, dentro del círculo, aparecen con minuciosas y largas barbas, que confieren junto a la estructuración de los rostros, un severo empaque. La apariencia queda resaltada por el tratamiento de los paños de los vestidos, resueltos con una precisión de planos y líneas cortantes con entrantes y salientes que acentúan el efecto del claro-oscuro, dando al conjunto de la obra apariencia de pequeño retablo como

antes señalabamos.

Sobre las características generales que venimos señalando: idealidad y realismo como incidentes en la concepción de las medallas alemanas y el empleo de materiales duros en los modelos de estas obras como elementos de realización, queda además de asumirlos Durero, éste se nos muestra con unas diferencias propias del genio.

Hemos de mencionar a un destacado medallista Mathes Gebel, que siguiendo las características del arte alemán retrata al mismo Durero como vemos en la lámina 20. El realismo con que está interpretado se percibe en el depurado detalle de su perfil que deja traslucir también a través de su mirada su ideal por el arte.

Del núcleo hombre-obra, Durero se nos manifiesta con una gran genialidad en una de sus medallas, la cual firmó con su característico anagrama enlazando sus iniciales A. y D. como apreciamos en la lámina 21. Esta obra que ponemos como ejemplo del expresionismo que observamos en Durero a través de la interesante interpretación de un retrato femenino, donde los atisbos expresionistas que antes señalabamos, como nota diferencial entre Durero y el resto de los medallistas alemanes, -



Lámina 20

Retrato de Durero, realizado por Gelbe, de acusado realismo. Una de las constantes en la medallística alemana.



Lámina 21

Interpretación de cabeza de mujer, obra de Durero, que reúne junto a su configuración idealizada atisbos expresionistas, que se dejan traslucir en la morfología del retrato, que incide en la apariencia de la movilidad de las facciones y conjunto del rostro, con lo que Durero inicia un expresionismo en este arte.

aunque mantendría con ello las constantes de idealización y realismo de sus obras. En efecto, en la destacada obra de Durero que en general se nos muestra con una cierta idealización y plasmación realista; pero que penetrando más en su sentido interpretativo, percibimos la interesante gesticulación que parece tener las masas que configuran el conjunto del rostro, cuya apariencia de movilidad no hubiese sido posible sin que el ojo escudriñador de Durero no captara la vida interna del personaje a través de las observaciones de los sutiles detalles de sus facciones. Esta observación nos sitúa viendo a Durero como un iniciador del expresionismo en el arte medallístico, cuya prueba inicial la localizamos en la representación de la mujer algo idealizada que vemos refiriéndonos, pero que sobre todo Durero entendiendo el natural con una comprensión interna del mismo, vivenciándolo, lo plasma con una intención gesticulante al mismo tiempo.

Siguiendo con la definición del carácter artístico de Durero, nos interesa reseñar las opiniones de sus contemporáneos italianos, que aunque le censuraban no tener espíritu clásico como nos comenta Panofsky en su biografía, sin embargo le admiraban como técnico en el campo de la silografía, actividad pareja a la realización de sus medallas.

Resumiendo: Diremos que son marcadas las diferencias de las medallas de Pisanello con las de Durer en cuanto a sus concepciones y empleo de los distintos medios en el proceso de su realización.

En líneas generales la formatividad de la obra Pisaneliana difiere de la plástica alemana, en la que - figuran integradas en primer lugar, las antiguas reminiscencias de lo griego y lo romano, como punto de partida de la tradición medallística, que renacería incorporando también remembranzas tomadas de la plástica de los pintores flamencos, lo que no excluye que por estas influencias Pisanello se nos muestre como original en el resultado de sus obras, pero es sobre todo en el empleo del modelado en lo que contrasta con el tallado de las medallas alemanas.

El Durer no solo es porque mantiene el carácter general de los medallistas alemanes, sino que como antes señalabamos, el aspecto de la fuerte individualización que sobre todo en Durer se hace notar en los rasgos de expresión vivencial de los motivos de sus medallas, cuyo ejemplo vimos en la lámina anterior, lo que no solo le diferencia de sus contemporáneos alemanes, sino también de la plástica más melodiosa que en general tiene Pisanello, concorde con la panorámica de

la estilística italiana. Durero en cambio más fuerte si cabe en la expresión interpretativa que la de los italianos, constituye uno de los mejores exponentes - del arte alemán. Con estas notas esenciales, el arte de Durero se manifiesta con su marcado carácter en las obras de medallas, que se alinea aunque diferenciándose, por el acuse de su personalidad con la de sus contemporáneos. Con ello podemos apreciar coincidiendo - con Wölfflin:

"Durero tuvo cerca un gran número de importantísimos artistas, como Grünewald, que se distinguieron de él claramente. A pesar de ello, concuerdan todos en - los rasgos esenciales: son los rasgos que caracterizan la generación, las notas por las que se reconoce el arte alemán de comienzos del siglo XVI" (23).

En Durero, subrayando, resumimos: el idealismo unido al realismo, la forma de hacer los modelos en materias duras talladas o grabadas como técnica del hacer alemán, donde Durero se muestra con extraordinaria maestría, y sobre todo, aparte de estas generalidades su actitud frente a la naturaleza, a la que estudia ciñéndose a observaciones profundas y minuciosas, casi - con fervor religioso, de lo que son frutos la expresión de su arte.

Se manifiesta en todo, la relevancia artística de Durero, al que hemos contrastado a grandes rasgos con Pisanello en el que apreciábamos en síntesis - su profunda inventiva compositiva en las medallas que derivan a una línea melódica a tono con la gran estilística italiana.

Con todo, hemos contrastado las diferencias de estos dos máximos representantes del arte italiano y alemán del Renacimiento.

5.6. APROXIMACION SELECTIVA REFERENTE A EJEMPLOS DE LA MEDALLISTICA QUE PARTEN DEL RENACIMIENTO COMO INFLUENCIAS Y APRECIACIONES DE SUBSIGUIENTES AUTORES Y GENERALIDADES SOBRE ESTE ARTE.

En este apartado seguiremos un criterio selectivo que comprenda a modo de simple mención de unas breves referencias de ciertas relevancias de la medallística sin pretender agotar el tema, en lo que se puede entender por erudición histórico-documental.

Nuestro interés se cifra en que nuestra ilación expositiva venga a ser como un apunte que resalte el perfil de la medallística con algunos rasgos sobresalientes de este arte, a través de ejemplos de autores y algunas apreciaciones estilísticas que o bien están comprendidas dentro del estilo italiano, se influencien o contrasten con él.

Subrayando lo que venimos diciendo que nuestro propósito es dar una idea de la medallística partiendo - del núcleo Renacentista italiano, viendo asimismo algunas de sus influencias en su trayectoria, o apuntando - otros modos subsiguientes creativos.

El núcleo principal originario con el que comenzaremos, es el que se centra en Verona en la figura de Pisanello, al que hemos estudiado, resaltando ahora la influencia de su estilística. En este sentido, el poeta Tito Vespasiano Strozzi le dedica unos elogios en versos latinos en lo que en lo mejor de ellos señala esta influencia. En efecto, una colonia de medallistas, se forma en Verona, su patria, Mateo de Pasti (1420-1490), es el más importante, y al mismo tiempo su rival en la corte de Segismundo Pandolfo Malatesta; entre otros menos importantes figuran: Somadeyo, y Juan Carotto, todos ellos también veroneses.

Otros seguidores de Pisanello son: Laurana, Pollaiuolo, Guazzalotti, D. Romanos, etc.

Hemos de destacar el interés de Mateo de Pasti como medallísta, además de conocido arquitecto, el cual inspirándose en el estilo de Pisanello, sobre todo en la concepción y realización de sus finos relieves, es uno de sus principales seguidores, aunque por otra parte presenta acentos creativos propios, como - demuestra una de sus principales y más conocidas medallas. Nos referimos a la que hizo de Segismundo Pandolfo Malatesta, Señor de Rimini, en la que interpreta al personaje en el anverso con su retrato, de una gran expresividad, y en su reverso la visita de la fortaleza de su ciudad que es el Castillo de los Malatesta en Rimini, con el año de 1446, fecha en que se terminó su construcción.

Junto a Pisanello y Mateo de Pasti, otro gran medallista, Sperandio, de Mantua (1425-1494), los tres general el florecimiento del estilo del Renacimiento - Italiano, a los que le siguen Boldu y Marescotti de Venecia; Juan Francisco de Parma, Pedro de Milán; etc. Todos posteriores a Pisanello y embebidos principalmente en su escuela, extendiendo su estilo inicial por muchas ciudades italianas.

Aparte de las extraordinarias obras de Pisanello, Pasti, y Sperandio, hemos de contar con un grupo de escuelas que en gran parte se originan a finales del siglo XV, en base a estos creadores. Entre las más importantes figuran la de: Florencia con Nicolo Florentino, destacando éste por su fino realismo y estilo depurado. En Mantua Cristóforo Geremía, y Lysippo, que resuelve con finísimos relieves de extraordinario realismo, destacandose sus obras también de la forma realista y la fina sensibilidad con que están realizadas las medallas del segundo. Por último, es de considerable interés el grupo veneciano, de los que forman parte: Riccio, Camelio y Bellini, cuya tónica dominante es la originalidad.

A partir del siglo XVI, se cree en parte una dispersión de estas escuelas, motivada por las luchas por destacar, que se manifiestan en efectos de énfasis aunque sin demostrar las dotes de genialidad, resultando poco convincentes. Se sigue las técnicas de los grandes artistas, aunque sin igualar su creatividad. Sus medallas se aproximan a la escultura o a la orfebrería -- sin reunir la suficiencia salvo excepciones como gran arte.

Resumiendo, añadiremos que la medalla italia-

na, que ilustra multiplicando efigies de príncipes, sabios de damas o papas, interpretándolos con un humanismo refinado, cuya tendencia se extendió por países próximos, como por ejemplo España y Francia, manteniéndose las mismas técnicas hasta la mitad del siglo XVI. En ésta época, cambió el estilo gracias a la escuela milanesa, encabezada por Leóni, Jacobo de Trezzo, divulgadores de su producción en España, como veremos más adelante, propiciando con su arte el que otros artistas en épocas posteriores se inspiraron.

Nos merece especial atención la figura del escultor y medallista Benvenuto Cellini (1500-1579), cuya vida personal y artística constituye en cierto sentido un caso insólito, no solo por su arte sino por su popularidad y su anecdótico modo de vivir. De su sobresaliente arte, una opinión nos dice que: "ve la escultura como orfebre" (26), sin embargo a esta habilidad de oficio con predominio del cuidado detalle, se observan valores escultóricos como demuestra en su obra corporea del "Perseo de Florencia". En cuanto a medallista, realizó varias medallas centrándose en la técnica de la acuñación de la que expondremos como ejemplo una de las que hizo para el Papa Clemente VII, como podemos ver en la lámina 22, apreciando en la misma tanto su anverso como su reverso. Sobre esta obra nos comenta Vasari:



A

Lámina 22

B

Interpretación del Pontífice Clemente VII (A) anverso y (B) reverso, donde el peculiar arte de Benvenuto Cellini se nos muestra al mismo tiempo de escultor como gran medallista. Los recursos del cuidado y minucioso detalle, dan a la cabeza del Papa una vivencial fisonomía en el anverso, mientras que en la dinámica composición de su reverso, muestra la elegancia que queda manifiesta en la figura femenina que simboliza la Paz, y sometida a sus pies la de la Furia como contrapunto de la plástica alegórica.

"...Llegaron sus méritos a conocimiento del Papa Clemente VII, quien le encomendó entre otros trabajos, dos medallas en las cuales, además de la cabeza del Pontífice, que parece viva, labró en el reverso de una, la Paz, que tiene encadenada a la Furia y que ma sus armas..." (24).

Este ejemplo de la obra de Cellini, nos muestra las características de su peculiar estilo, dentro de la tónica que inicia el manierismo. En ella destaca los elementos estéticos de las líneas y finos volúmenes de sus relieves, donde las figuras están terminadas con minucioso y cuidado detalle, el cual no está exento de resaltar la captación vivencial con que interpreta el retrato del Pontífice y la habilidad dinámica con que ésta motiva la composición de su correspondiente reverso.

Otra de nuestras motivaciones en la selección que venimos siguiendo, es la valoración de los artistas medallistas que vinieron a España en tiempos de Carlos V y Felipe II. Refiriéndose al origen de la medallística de este tiempo Mateu y Llopis nos dice:

"Los orígenes de la medalla española van íntimamente unidos al desarrollo de la italiana del Renacimiento y en sus primeras manifestaciones puede - decirse que son un eco, una consecuencia suya motivada muy especialmente - por la presencia hispana en aquella - península e islas" (25).

Nosotros reseñamos dos de los más importantes artistas del nuevo estilo italiano, centrado en la escuela milanesa, que vinieron a España dejándonos muchas de sus obras. Fueron Leoni (1510-1592) y Jacobo de Trezzo (1515-1589). Los dos fueron estimados por Felipe II, aunque fué favorecido de forma extraordinaria Leoni por el emperador, su padre, que le encomendó obras colosales, principalmente esculturas y retratos familiares. Recordemos por ejemplo, las de los enterramientos con figuras del Monasterio del Escorial, obras suyas. Pero lo que nos interesa resaltar es su estilo ampuloso de escultor que se manifiesta también en la interpretación de sus medallas, demostrando ser excelente escultor y magnífico detallista. Entre sus obras medallísticas, hemos de mencionar varias que hizo para Carlos V y Felipe II. Su hijo Pompeyo Leoni también realizó dentro de la misma tónica medallas, siguiendo el estilo parecido al de su padre.

Jacobo de Trezzo, manifestó también la habilidad de que estaba dotado para trabajar en la Glíptica, contrastando su manera de hacer en cierto sentido con la de Leoni, el cual trabajaba sus medallas con sobriedad buscando la grandeza del conjunto, aunque cuidando su terminación, mientras que Trezzo, procura llamar el interés de los detalles que acompañan al asunto princi-

pal, como demuestran las medallas que hizo para Felipe II y el arquitecto Juan de Herrera.

La influencia italiana en Francia, se produce por algunos medallistas, como por ejemplo Giovanni - Cándida, que llega a este país en 1475, infundiendo el gusto italiano que contrasta con las medallas anteriores francesas, como las que: "Carlos VII hizo acuñar - para conmemorar la expulsión de los ingleses, la primera con la fecha de 1451" (27).

Al mismo tiempo que se producían las medallas que encargaban Carlos V y Felipe II en España, surge sobresaliendo en este arte en Francia, Germain Pilon, y - luego Jean Verin y Guillaume Dupré que hicieron grandes medallones de personajes de la época. Es de destacar la proyección del gusto Francés por toda Europa, partiendo de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI. Este ejemplo no es seguido por el Barroco Italiano.

Otro iniciador de este arte medallístico en Flandes, es Quintin Matsys, destacando por su medalla de Erasmo, que se puede comparar con el retrato de Holbein que hizo el conocido humanista.

Es de destacar siguiendo esta breve ilación

las medallas españolas de Antonio Gil, retratista de Carlos III, que compitiendo con medallas de distintos países europeos, consigue un estilo universal.

Resumiendo en general, diremos: que la medalla no ha cesado de transformarse, desde las medallas fundidas de Pisanello a la producción posterior de las medallas acuñadas, con el torno de reducción, tendencia dominante en el siglo XIX. Muchos artistas, sobre todo franceses emplearon la técnica directa del grabado en acero, y especulando con el juego creador, las posibilidades de este modo antiguo de hacer, pero con una estética nueva. Asimismo diremos de pasada, las tendencias modernas se reflejan en las medallas y muestran los frutos por ello de una renovación que escapando a los convencionalismos tanto en España, Alemania, Italia, Francia, etc, consiguen nuevas expresiones, sin que en otras épocas de la medallística tradicional a la que hemos venido refiriéndonos pierdan nada de su prestigio.

Hacemos notar que para una ampliación más extensa de estilos y autores, pueden encontrarse en el libro "Arte de la Medalla" de Mark Jones al que hemos citado con anterioridad.

NOTAS DEL QUINTO CAPITULO

- (1) ARGERAMI, Omar. Psicología de la Creación Artística
Edt. Columba. Buenos Aires, 1968. P. 19
- (2) FRANCES, Robert. Psicología del Arte y de la Estética. Edt. Akal S.A. Madrid, 1965. P. 43.
- (3) BABELON, Jean. Great coins and medals. Edition Thames and Hudson. London, 1959. P. 94.
- (4) HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Edt. Labor S.A. Barcelona, 1985. P. 402.
- (5) PANOFSKY, Erwin. Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental. Edt. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1983. (4ª Edición). P. 31.
- (6) WUORRINGER, W. Abstracción y Naturaleza. Edt. Cultura Económica. México. Buenos Aires. 1966. P.64.
- (7) WIND, Edgar. Los Misterios Paganos del Renacimiento. Edt. Barral, S.A., Barcelona, 1971 - P. 96.

- (8) Id. P. 103.
- (9) Id. P. 87.
- (10) JONES, Mark. El Arte de la Medalla. Edt. Cátedra S.A., Madrid, 1988. P. 44
- (11) LAZZARI, F. Medaglie di Pisanello e della sua del cerchia. Edt. Museo Nazionale dei Bergello. Firenze, 1983. P. 38.
- (12) PANOFSKY, Erwin. Idea. Edt. Cátedra S.A. Madrid, 1981, (4ª Edic) P. 76.
- (13) CABANNE, Diccionario Universal de Arte. Edt. Argos Vergara S.A. Barcelona, 1979. (Ver Voz Pisanello).
- (14) AGIDE, Noeli. La Prospettiva per gli scultori. Il bassorilievo. Edt. Libraio della Real Casa. Milano, 1917, P. 6
- (15) BABELON, Jean. "La Médaille dans l'Art et dans la Société. Numisma. Año VII. Nº 27. Edt. Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos. Madrid, 1957, P. 76.

- (16) DE LA CUADRA, Consuelo. Tesis Doctoral. Recuperación de la Medalla Modelada (1875-1925). Investigación Formal y Técnica en el bajo relieve. Madrid, 1987. P. 94.
- (17) CAMON AZNAR, José. Las Nuevas Salas del Museo Lázaro Galdiano. Edt. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid, 1957. P. 100.
- (18) Id. P. 101.
- (19) BONILLA Y SAN MARTIN, Adolfo. El Arte Simbólico. Edt. Viuda e Hijos de Tello. Madrid, 1840. P. 11.
- (20) DE LA ENCINA, Juan. Teoría de la visualidad pura. Edt. Univ. Nal. Autónoma de México. México D.F. 1982. P. 49.
- (21) MAYER SCHAPIRO. Estilo. Ediciones 3. Buenos Aires, 1962. P. 58.
- (22) PANOTSKY, Erwin. Vida y Arte de Alberto Durero. Edt. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1982. P. 2

- (23) WÖLFFLIN, Heinrich. "La explicación de la Obra de Arte". Revista de las Ideas Estéticas. Madrid, 1944. P. 97.
(Publicado en la Revista de Ideas Estéticas Oct. Nov. y Dic. nº 8).
- (24) GAUTHIER, Joseph. Historia Gráfica del Arte. Edt. Victor Leru.
Buenos Aires, 1972. P. 155.
- (25) VASARI. Vida de Grandes Artistas. Edt. Mediterráneo. Madrid, 1976. P. 218.
- (26) MATEU Y LLOPIS, Felipe. "Los Medallistas del Renacimiento italiano y los orígenes de la medalla francesa". Gaceta Numismática. Nº 36. Edt. A.N.E. (Asociación Numismática Española).
Barcelona, 1975. P. 59.
- (27) BABELON, Jean. La médaille en France. Edt. Larousse. París, 1948. P. 9

C A P I T U L O V I

INTEGRANTES CREATIVOS DE LA MEDALLISTICA.

RELACIONES DE SIMILITUD Y ANALOGIAS CON

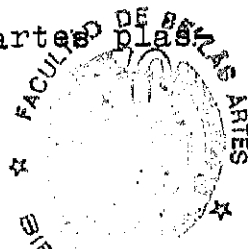
OTRAS MANIFESTACIONES ARTISTICAS.

6.1. PLANTEAMIENTOS GENERALES Y PRIMERAS INCIDENCIAS EN
LA CREATIVIDAD DE LAS MEDALLAS Y EN OTRAS ARTES.

Dentro de la panorámica general de las artes plásticas, la medalla, con los contenidos dinámicos de su arte, presenta el interés desde el punto de vista - del investigador, no solo al estudiarla en sí misma, - sino también considerando algunas similitudes de sus - integrantes con algunas otras manifestaciones artísticas.

Hemos de decir que las pautas que seguiremos en nuestra exposición convergen en el propósito de esclarecer el sentido de la medallística como tal arte, viendo en sus obras lo esencial de su lenguaje.

Subrayamos que la formatividad de las medallas y en lo específico de ellas, que no deja de tener asimismo cierto interés si se las considera con las artes afines, observando en primer lugar el principio -- creativo con que en general se inician las artes plásticas.



ticas, como es entre otros, la selección intencional de cualquier elemento que el autor sitúe en una obra como veremos más adelante.

Hacemos la salvedad de que si bien en anteriores espacios de este estudio nos hemos referido a integrantes de las medallas como el elemento ideográfico o imagen plástica, textos, símbolos, motivos, etc., han sido casi siempre ceñidos a una obra o a un autor en concreto de la medallística en sí. En cambio, aquí nuestra intención es contemplarlas dentro del conjunto de las artes plásticas de una manera más general, y esclareciendo la intencionalidad de los componentes de ella como generadores de un lenguaje diferenciado, y comprenderla de una manera amplia junto a otras artes con las que íntimamente se hermana o tiene puntos de común preferencia. En efecto, ciertos principios de la actitud artística, constituyen algo común entre uno y otro arte, como por ejemplo la elección de un determinado elemento con intención creativa. En algunas de ellas es ya un acto de creación artística:

"Un artista se expresa a sí mismo únicamente si el hecho de colocar una forma o elemento en un cuadro o en una obra en lugar de otro, supone -- una selección entre una serie de alternativas" (1).

Así el barajar puede ir desde la colocación de un color entre otros, pintando un cuadro, a utilizar una seleccionada forma motivada en la composición de una medalla, de parecida forma, como cualquier elemento puede ser elegido de un determinado arte. Este principio supone el inicio de una intencionalidad, y es que partiendo de estas notas formales iniciales, sumadas unas a otras en la consecución de la obra se componen y se canalizan hacia la expresión unitaria, resultando una orquestación estético-plástica cuya síntesis puede ser luego contemplada. De ello nos dan numerosos ejemplos las medallas.

Desde otro punto de vista también se conduce la obra hacia su singularidad, empleando no solamente la intencionalidad selectiva de los componentes de las composiciones, donde el artista realiza con sentimiento y buen gusto, o según su expresión, sino que también trata de dar un cuerpo estructurado de sustención construída en la plástica de la obra, donde interviene cierto predominio de la razón creadora, cuyo sentido queda reflejado inicialmente en la siguiente afirmación:

"Al imponer su señorío, la razón hace valer sobre todo la noción de estructura de la cual surge el objeto plástico. De aquí que lo inicial sea la estructura. Basado en ella, el artista ordena, clasifica y generaliza, - llevado por una fuerza invisible y - una misteriosa relación de unicidad"(2).

Se manifiesta lo anterior en la formación de algunas artes plásticas en general y por ende el de las medallas.

6.2. GENERALIDADES DE LA COMPOSICION DE LOS INTEGRANTES CREATIVOS DE LA MEDALLISTICA.

- A) TRASCENDENCIA DE SU AMBITO ESTETICO-SIMBOLICO.
- B) PRINCIPALES INTEGRANTES DE LA COMPOSICION.
- C) CONDICION DE LA FORMA.
- D) SIMILITUD Y ANALOGIAS CON OTROS OBJETOS ARTISTICOS.

Una vez hemos visto la actitud de como se expresa asimismo el artista al seleccionar los elementos primordiales que emplea según su arte: líneas, colores, entonaciones, relieves, volúmenes, etc, los cuales darán forma a la composición al conjugarlos de una manera armónica según su razón y sentimiento, es

decir, siguiendo su sentido artístico en función de la obra por él proyectada, y observamos generalmente en - las obras maestras, dentro de su estructura e intencionalidad el motivo dominante de un carácter determinado. Refiriéndose a ésta intención Taine nos dice:

"Todos los efectos deben de ser convergentes. El grado de convergencia determina la categoría de la obra.... Para conseguirlo es imprescindible que todas las partes de la obra concurren a este fin; ningún elemento debe permanecer inactivo ni desviar la atención en otro sentido, porque en este caso sería una fuerza opuesta" (3).

Estos efectos generales de la composición medallística, que se manifiestan por ejemplo principalmente en resaltar un motivo principal como puede ser un retrato, y a veces destaca lo femenino acusando las líneas estéticas que confieren este tipo de fisonomía u otras - de carácter viril, marcando los rasgos esenciales cuando por el contrario se trata de la interpretación del retrato masculino, pero lo mismo que sucede en estos motivos ocurre en la composición en general. Podemos afirmar que toda obra muestra un determinado carácter y transmite - elegancia o fuerza, por ejemplo entre la gama de sus variadas expresiones, y esto puede suceder independientemente de su tendencia artística. Esta impresión unitaria de su composición a la que podemos llamar semblanza esté-

tica-general de la obra, lo mismo que en los rostros humanos debe de concurrir y de hecho así lo hacen los grandes maestros, los efectos a través de sus medios de expresión con los que resaltan un carácter peculiar de la composición estética de su obra.

Dentro de los núcleos que generan la medalla, tenemos:

- A) Dentro de la semblanza artística general de la medalla, la podemos considerar como que puede motivar una creación simbólica que la transmite al espectador y la libera de su pequeña dimensión física. Pondremos un ejemplo de similitud con otro arte. Elegimos para ello una pequeña escultura en bronce de Rodin, que se titula "La Catedral", como podemos apreciar en la lámina 23, consistente en la composición de unas estilizadas manos que parecen entrelazarse a modo de oración y tender hacia una altura, creando un espacio o ámbito entre ellas. Esta obra simbólica de Rodin - que no tiene nada que ver con el parecido real del edificio de una catedral, contiene o nos induce y nos transporta a un ámbito que tiene el sentimiento místico de una catedral, se trata pues de una creación de Rodin, que sintetiza en un símbolo sensible que trasciende y va más allá de su pequeña dimensión, y que



Lámina 23

Manos simbólicas, pequeña obra en bronce de Rodin, titulada "La Catedral", ejemplo del símbolo sensible en su forma motivada y símil con que en general puede estar concebida una medalla, en cuanto que significativamente trasciende de su pequeño tamaño físico a un ámbito estético-simbólico superior de sentido.

cualquiera con sensibilidad estética puede entender. Esta condición simbólica en sentido parecido, hace - que las medallas nos lleven a ámbitos estéticos-simbólicos, a mundos sensibles creados por el artista.

Difieren estas creaciones formales-simbólicas de otros tipos de símbolos que pertenecen a un código - que precisa ser entendido en su lenguaje restringiéndose dentro de lo histórico a un grupo, cultura o religión, como por ejemplo la lechuza, que simboliza la sabiduría en la antigua ciudad de Atenas como pusimos de manifiesto al tratar de los símbolos parlantes en algunas monedas de la antigua Grecia o el pez de los cristianos, etc. En la medallística, se pueden dar las dos clases de símbolos que brevemente hacemos referencia, y son formas - de creatividad integrantes de la composición de las medallas.

B) Principales integrantes de la composición:

La medalla como síntesis en su temática, puede tomar transcripciones de otras artes, el mismo relieve escultórico-medallístico deriva de la propia escultura. La imagen plástica muchas veces alegórica, es junto a la generalidad en este arte del motivo principal, es decir, el retrato uno de los componentes primordiales. La leyenda

es otro integrante consustancial de manera general en el lenguaje medallístico, que al conjugarse creativamente con la imagen plástica en la composición artística en una determinada obra, constituye la formación complementaria de la idea, ayudando a transmitir el mensaje de este arte pretendido por su autor. Como hemos ido viendo en algunos ejemplos a lo largo de nuestro estudio.

C) Condición de la forma.

Es evidente que el formato en algunas de las artes plásticas incide sobre el asunto, y que ciertos temas requieren un formato determinado.

Desde el punto de vista del contemplador, no nos sorprende ver como una representativa Ascensión en pintura, como por ejemplo en la pintura española, las de Murillo o Zurbarán, estén adecuadamente comprendidas dentro de sus respectivos formatos rectangulares en su sentido vertical o poniendo el ejemplo de otro arte, - ver como en el hueco rectangular de un nicho en una catedral, recoge en su ámbito de sentido horizontal una figura escultórica yacente o bien en relieve con el mismo tema. La actitud en dicho encuadre de la figura, suscita la idea en ésta de paz y de reposo eterno.

Existe una singular concordancia según apreciaciones en las obras maestras de todos los tiempos, - en este arte entre el formato y la composición o motivos que contiene. Así en la medallística, tanto los formatos de las medallas como en las plaquetas, es decir, de las primeras su forma circular, y de las segundas las variantes de sus formas, que son generalmente rectangulares, comprendiendo también otras variedades como cuadradas, romboidales, etc, motivadas por una sola cara a diferencia de las medallas. Estos formatos inciden condicionando el motivo temático, y el modo de su composición, aparte de que coincidiendo con una opinión nos dice:

"Las pequeñas dimensiones, exigen una realización minuciosa, una concentra
ción de formas, de ideas, y de cont
nido mucho más importante" (4).

Lo cual implica una condición del pequeño formato en el problema de la forma circular cerrada, que - es el caso de las medallas y confieren a sus composiciones circulares una singular armonización del asunto dentro de su dinámica circular. Recordemos que los griegos en las monedas siracusanas para equilibrar esta dinámica, ponían a modo de base una línea horizontal en el interior del círculo que parecía sustentar por así decir-

la, los motivos de sus composiciones de caballos y victorias de sus reversos. De este modo la composición tenía una referencia, que fijaba el modo de contemplarlas, situando la moneda en su debida posición. Nos remitimos a nuestra lámina 2.

La relación del formato-asunto se condiciona formando un núcleo unitivo estético, y la condición de la forma, se hace evidente al contemplar las obras de los grandes compositores plásticos en este arte.

En el círculo se aglutinan composiciones que armonizan con esta forma, distintos a los que pueden ser comprendidos dentro de las plaquetas.

Actualmente en algunas tendencias las leyes permanentes de la medallística a veces son transformadas y se deforman en parte en formato círculo, que incluso aparece en ciertas obras horadado y otras se añade a ellas un pedestal que las convierte en medalla objeto, aunque la dominante sigue manteniendo las formas permanentes de siempre.

D) Similitudes y analogías de la medalla con otros objetos artísticos.

Entre las similitudes que pueden existir en

las medallas con otros objetos artísticos, hemos de contar en la sigilografía el sello plástico que presenta parecidos importantes con la medalla, en cuanto a su aspecto artístico.

Otro ejemplo de la medalla en cuanto a sus integrantes de la imagen gráfica unida a texto, salvo su relieve medallístico y la extensión de sus textos que son reducidos, pese a ello encontramos cierta analogía salvando estas diferencias con los Códices, si nos fijamos en su decoración gráfico-ilustrativa y el texto del libro. Obviamente estos elementos presentan sus distintas intencionalidades entre la medalla y el Códice. Así a la relación del texto y de su ilustración de imágenes artísticas Otto Pächt nos dice que el creyente aún siendo analfabeto, como muchas veces ocurría en aquellos tiempos medievales: "Tenía fácil acceso al sentido profundo de la relación entre el libro y su decoración artística" (5). Análogamente aunque de distinta manera, la medalla conjuga su sentido de la imagen plástica en el texto, significativamente, es decir, transmitiendo al contemplador un sentido, incluso diremos que la ornamentación de las tapas de estos libros Códices, muchas veces están repujadas en relieve, aunque sin llegar a la importancia del significativo relieve medallístico.

Recojemos también como ejemplo, una referencia de Julio López Hernández, que se integra bien en este apartado y que dice:

"La forma circular de la medalla cobra tal importancia que llega, incluso, a influir más tarde en otros medios iconográficos, como el grabado en el libro impreso. Las medallas unidas a los libros de emblemas explican la proliferación de imágenes circulares en el siglo XVII, llegando a tener en el XVIII un papel preponderante en las ilustraciones de los libros y en los grabados, y manteniéndose incluso hasta el romanticismo" (6).

Otros ejemplos nos relacionarían con otras manifestaciones artísticas, pero la medalla, algunas de las cuales coinciden con los procesos de realización de forma parecida con otras artes plásticas, sin embargo la medalla posee una singularidad que solo pertenece a ella, y que la convierte en única. Nos referimos al carácter bifaz y a la motivación del juego creativo que se produce entre su anverso y su reverso.

Con esto, reseñamos algunas de las similitudes y analogías con otras manifestaciones artísticas, pero no creemos preciso poner otros ejemplos, sobre todo porque vamos a tratar de ciertos medios de expresión como el dibujo y el modelado, donde la incidencia con

otras artes y la medallística en el proceso de la obra se hacen evidentes.

6.3 MEDIOS CREATIVOS DE REALIZACION. INDICACIONES PRE- VIAS DEL DIBUJO Y DEL MODELADO.

Se asocian en una conjunción el dibujo y el modelado, como medios de primer orden en la formación de las medallas y de otras artes para las que son fundamentales; siendo por la actitud con que generalmente los aplican sus autores esencialmente creativos.

Concerniente a su empleo en la medallística, planteamos una exposición con que seguiremos en subsiguientes apartados de éste capítulo, separadamente, refiriéndonos primero al dibujo inicial y luego al modelado. El verlos por separado, contribuirá a estudiar - pormenores de su incidencia creativa sobre todo en las medallas, sin menoscabo que mantengamos la idea como de hecho sucede de su simbiosis en la formatividad de una determinada obra.

De otra parte, el dibujo y el modelado participan en casi todos los oficios artísticos que conciernen a las medallas de diversos modos, como apuntamos en el grabado y repujado de las mismas, a los que con anterioridad nos hemos referido. Sin embargo, aquí nuestro propósito es esencial, viendolos unidos o partiendo de la actitud más íntima con la que el autor puede emplearlos, poniendo el acento más que en su oficio técnico-artístico, en su aspecto creativo.

Según lo expuesto, daremos nuestra versión - como decimos, sobre el dibujo en primer lugar, por coincidir su empleo en los primeros croquis o bosquejos que se hacen en el inicio del planteamiento de las medallas, y luego el modelado de las mismas, cuya consideración e importancia para estas realizaciones cuando es empleado este medio para su realización.

Hemos de puntualizar sin ánimo de dar preferencias, que en la siguiente redacción de los métodos concernientes al dibujo y al modelado con referencia a las artes plásticas donde ambos se emplean, como ocurre en general en la medallística, que al exponer en un primer apartado nuestra versión, en primer lugar sobre el dibujo inicial, y seguidamente en otro epígrafe lo del modelado creativo, sin que motive por este orden que se-

guiremos, el que demos menos importancia al segundo. El modelado, aunque se parte del dibujo en la creación de una obra, es fundamental y de extraordinaria importancia, al igual que el dibujo. En efecto, nuestro criterio es que ambos quedan aunados en la simbiosis creativa, promovida por su autor, e inseparables en el resultado final de la obra.

Antes de proseguir y sobre lo que venimos diciendo, expondremos con un ejemplo aleccionador, como el gran escultor Giacomo Manzú, empleando el dibujo inicialmente en fases sucesivas y también en base a ellos, la forma modelada consigue mediante las pautas diferenciadas, el resultado de su obra de medalla.

Para ello, hemos elegido tres fases de su proceso, que a través de unas láminas, apreciamos tres momentos claves de su forma de realización que son: en primer lugar, como muestra la lámina 24, Manzú inicia una medalla, tomando un simple apunte dibujado del motivo del cual va a partir, en este caso como vemos, se refiere a un asunto tomado del interior de una capilla: un cuadro, una lámpara, una celosía a modo de basamento de altar, son los simples elementos que van a constituir los motivos temáticos, a los que Manzú intercalaría un texto. Aquí al escultor solo le interesa tomar estos -

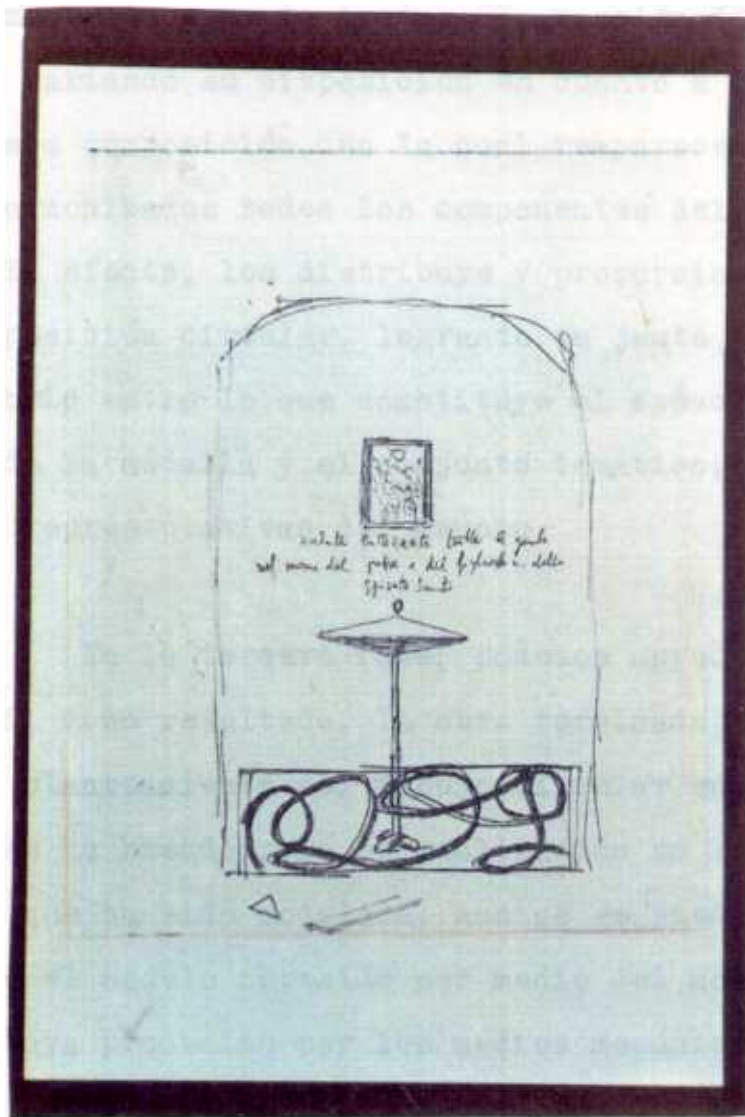


Lámina 24

Primer apunte de un dibujo de Giacomo Manzù, tomado del interior de una capilla, con el que el escultor partirá para realizar una medalla, y cuyas variantes del proceso de la obra, veremos en otras láminas sucesivas.

datos de manera escueta, con los que en una segunda fase, como veremos en la lámina 25, también dibujada, - aunque variando su disposición en cuanto a lo que se - refiere a composición, en la cual reaparecen organizados y armonizados todos los componentes del primer dibujo. En efecto, los distribuye y proporciona dentro de la disposición circular, logrando un justo y estético equilibrio entre lo que constituye el espacio vacío del fondo de la medalla y el conjunto temático, esto es las formas representativas del asunto.

En la tercera fase, podemos apreciar en la lámina 26, como resultado, la obra terminada, que evidencia el planteamiento del dibujo circular en la que el - autor se ha basado para su realización en la que cabe pensar que ha sido modelada, aunque se puede admitir - que con el modelo obtenido por medio del modelado, luego se haya procedido por los medios mecánicos, referidos en nuestro IV capítulo a su acuñación en lugar de su fundido. En cualquier caso, en esta lámina se aprecia la depuración y fina realización de los relieves de la medalla definiendo sus motivos.

Resumiendo: Observando las tres fases conjuntas, el ejemplo a que hemos venido haciendo referencia a través de las láminas correspondientes, vemos co-

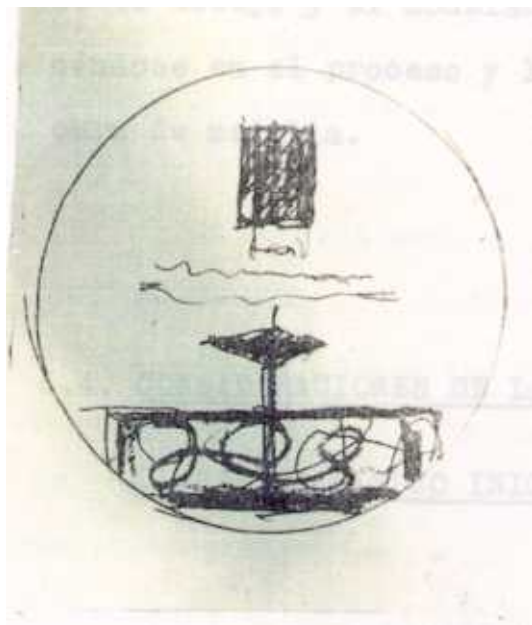


Lámina 25

Adaptación de los elementos temático-formales de la lámina anterior, armonizados por Manzú dentro de la composición circular.

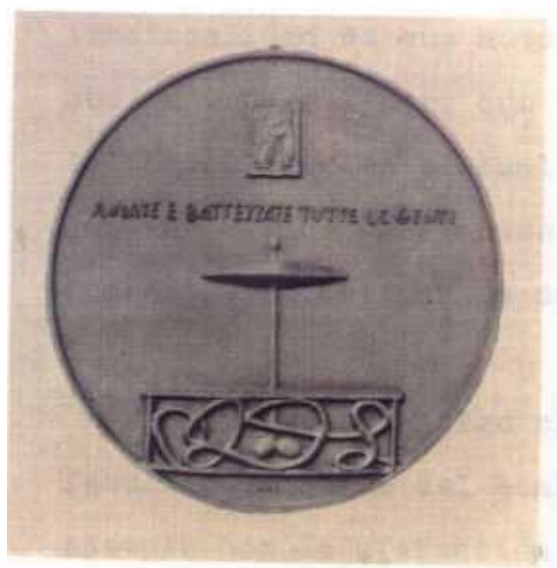


Lámina 26

La medalla una vez terminada, como resultado del proceso seguido por Manzú, y modelada por él antes de su realización definitiva en metal.

mo el dibujo y el modelado guardan una relación, unificándose en el proceso y logro de la creación de una obra de medalla.

6.4. CONSIDERACIONES DE LA CONCEPCION MEDALLISTICA MEDIANTE EL DIBUJO INICIAL.

El dibujo medallístico, lo mismo que el que se emplea en otras artes plásticas, puede tener formas diferentes al ser empleados de una u otra manera según la intencionalidad de sus autores. En un sentido general diremos en primer lugar, que una obra requiere un planteamiento compositivo en el cual por medio del dibujo se bosquejan los ritmos generantes del tema, la distribución de los espacios, situación de los motivos, etc.

En este juego creador entran en función las facultades nobles del hombre, incluso diremos como por ejemplo con la afirmación siguiente que:

"La elección del motivo dibujado no obedece solamente a factores cons-

cientes, sino también a "razones" inconscientes que incitan al sujeto a optar por una figura entre una infinidad de ellas" (7).

De esta manera por medio del dibujo inicial, se fundamentan las composiciones diferenciándose de - otra forma en cuanto que cambia su intencionalidad, empleándose el dibujo como medio de consulta. Es frecuente que ciertos autores medallistas en determinados momentos realicen este tipo de dibujos, consultando principalmente el modelo del natural a fin de aclarar o resolver los motivos integrantes de sus composiciones.

Poniendo el acento en el dibujo de creación, hemos de añadir que ya en sus fases iniciales, el creador diseña en sus nucleos composicionales atisbos sugerentes, por lo que se autopromueven su imaginación, generando por este medio del dibujo abocetado la concepción de la obra la cual:

"Nace cuando el artista comienza a manejar las imágenes con el propósito deliberado de creación y entonces, la conciencia despliega sus formas autónomas con vida propia en tanto que proceso - imaginativo" (8).

Otro aspecto importante que puede plantearse al iniciar la obra medallística mediante el dibujo, es

que conforme a un sortilegio que está entrañado con el lenguaje de la medalla, los motivos en ella representados, pueden alterar sus tamaños en función de su significación. Aquí no se les puede entender, teniendo en cuenta patrones naturales, en cuanto a relación de medidas entre ellos, sino que un motivo entre los otros, dentro de una composición, puede alterar en más o en menos fantaseando sus tamaños, según una determinada estimativa artística. Esto no ocurre solamente en las medallas, sino también en otras artes con que ésta en cierto modo, se identifica. Un ejemplo paralelo referente a las representaciones medievales en pintura, nos ilustra, en parte, de lo que decimos:

"...no sometida a un naturalismo mecánico, un hombre puede tener el mismo tamaño que un edificio. Al mismo tiempo, un obispo puede llevar en la mano la iglesia que mandó construir. No es la maqueta de la iglesia, sino la iglesia misma; lo mismo que la torre-cilla que se representa siempre - al lado de Santa Bárbara no es un símbolo" sino una torre, pese a tener un significado simbólico. Estos ejemplos muestran que las diferencias de tamaño surgen en respuesta a consideraciones de significado" (9).

Infinidad de casos diversos aparecen tanto en ciertas monedas de consideración artística como en medallas, y no es de extrañar que a una lechuza se la repr

sente conjuntamente con un templo en una obra a una dimensión tan grande como éste, cuando esta lechuza es - símbolo de la sabiduría.

Por otro lado, las apreciaciones sobre las técnicas dibujísticas nos hacen ver que pueden ser tan variadas como modos de expresión tengan sus autores y sin pretender dar recetas de procedimientos de ninguna de ellas, sí diremos que su amplia gama puede ir desde -- los dibujos de líneas suaves y sutil entonación de un Leonardo a los demás concretos trazos de un artista -- constructivista. Muchas de estas técnicas las apreciamos en numerosos medallistas a través de sus dibujos iniciales de obras de medallas de las que podemos recordar las de Pisanello, Durero y más cercano a nosotros en los de Tomás Francisco Prieto.

También son motivos de consideración los textos o letras que pueden integrarse en la composición de las medallas, cuyos planteamientos pueden originarse -- desde los dibujos de éstas, que previamente se realizan para su concepción. De esta importancia nos da idea la siguiente afirmación:

"Todo es gesto. El gesto es el común denominador de todas las artes, el arte de dibujar las letras como las demás (10).

Añadiremos siguiendo el tema que son numerosos los artistas que en toda época y sin ser solo medallistas necesariamente, los que inician sus génesis -- creativas mediante el dibujo y empleando en sus composiciones imágenes conjugándolas con texto. Recordemos de nuevo los dibujos de Leonardo, con sus anotaciones, como éstas se entrelazan y disponen de manera armónica, sugiriendo independientemente de lo que quieren decir, un peculiar encanto estético, es más este núcleo creativo no solo nos dan ejemplo los artistas plásticos sino escritores y poetas como García Lorca los que motivan por este medio, empleando dibujos junto a anotaciones poéticas en conjuntos de singulares expresiones, pero sobre todo, es en el mundo de la medalla y su creación artística donde estos atisbos iniciales del dibujo, aparecen con más frecuencia textos unidos a imágenes y es en la medalla, donde alcanzan su mayor interés siendo integrantes fundamentales de la misma.

6.5. EL MODELADO COMO MEDIO DE CREACION EN LA MEDALLISTICA: EJEMPLOS DE SU EMPLEO EN OTRAS ARTES AFINES.

El modelado en las artes en que se aplica su-

pone uno de los medios más creativos, con una incidencia directa entre lo que piensa y siente el artista al realizar de este modo la obra. En efecto, la inmediatez con que ésta surge, con la facilidad de buena medida por los materiales empleados en el modelado duciles y blandos. El toque sutil del tacto directo sobre la materia al llevar la mano en este transcurso de realización de la obra, con sensibilidad modelándola, y fijando lo esencial en ella, lo que deja traslucir el sentimiento más fiel y directo que va imprimiendo el autor. Por esta razón primordial, consideramos al modelado como un procedimiento artístico de primer orden, y su empleo de un especial interés para el arte de las medallas.

En la medallística, hemos de recordar dos hechos fundamentales con que se inicia el auge de la medalla modelada, que expusimos en sus respectivos apartados con más detalle, pero que ahora lo sintetizamos agrupándolos de la siguiente manera:

- 1º La propulsión que Pisanello da a la medallística, modelando estas obras a su tamaño definitivo, las que luego fundiría, contribuyendo con ello a la creación de un nuevo estilo que fué seguido posteriormente por muchos meda --

llistas. También el empleo de esta modalidad iniciada por Pisanello, tiene auge en la actualidad.

- 2º Otro factor que decide el auge del modelado en el arte de las medallas, es el progreso de ciertos medios mecánicos, que hacen factible el poder troquelar y acuñar una medalla, que previamente había sido modelada, sustituyendo este medio por el procedimiento a la antigua usanza del grabado directo del troquel.

La importancia de la medalla modelada, es que pone el acento de interés, en lugar de en el autor medallista tradicional con todo su bagaje de oficio, poniendo sobre el escultor, que es quien generalmente las realiza, con lo que muchas veces percibimos a través de estas obras modeladas, el arte de las medallas, se vuelve más libre y creativo.

Contrasta con el modelado otros medios o procedimientos artísticos, que ofrecen mayor resistencia, empleando materias duras y consecuentemente herramientas para ello, como son la misma labra en piedra y el grabado en metal por ejemplo. Sobre todo, estas diferencias como sugeríamos al principio, se hacen más nota --

bles cuando modelando se prescinde incluso de los palillos, es decir, sus útiles, y se emplea simplemente el tacto directo de los dedos sobre la materia blanda, logrando unas matizaciones en la plástica muy difícil de igualar con otras clases de procedimientos donde se manejen herramientas para el trato de la materia dura.

Una opinión que nos da Miguel Angel y que recogemos de un texto, donde contrasta el modelado con el tallado, dice:

"El modelado... es un proceso de adición, mientras que el tallado lo es sustracción" (11)

Añadiremos que si bien en la obra en piedra de Miguel Angel, encontramos la unificación de un concepto, en cuanto a la imagen se refiere, también suponemos que el extraordinario valor que él daba al modelado sobre todo para estudios de la naturaleza, que servirían de base, para luego hacer la obra en materia definitiva.

Con el modelado, las medallas realizadas no presentan dificultad entre el modelo obtenido y su fundido, mientras que en la escultura modelada, pasada a piedra o madera, puede restar emotividad de lo modela-

do previamente al intervenir herramientas, que tratan la materia definitiva de otro modo, es decir, cambiando la testura de su superficie.

Siguiendo lo que venimos diciendo, grandes - escultores con el modelado, plasmaron sus obras, entre los que podemos contar a los franceses Rodin y Bourdelle entre tantos otros, y más actual el italiano Giacomo Manzú, que combina su actividad escultórica, con la elaboración creativa de medallas. Ponemos como ejemplo de éste escultor dos medallas modeladas, una abocetada y la otra terminada, representando respectivamente una maternidad en la primera en su fase de modelado inicial, y en la otra, interpretando al Papa Juan XXIII totalmente terminada. Refiriéndonos a la primera obra, lámina 27 para luego más adelante dar una reseña de la segunda. En la obra abocetada de la medalla que mostramos en la foto, queda patente como un escultor de nuestro tiempo como es Manzú, inicia modelándola una medalla. El tema de la maternidad en la composición circular deja entrever desde el primer momento de su gestación como es el boceto, los valores propios de lo escultórico a través del modelado. En efecto, en el planteamiento inicial de la medalla, la simplificación de las masas se enlazan formando unidad madre-niño, como también se percibe la amplia significación de lo humano en el conjunto aboce-



Lámina 27

Modelado de un boceto de medalla por Giacomo Manzú donde la disposición inicial con que plantea el motivo, - muestra una amplitud y sencillez en cuanto al tema de la maternidad, adaptando la composición al formato circular.

tado, propio del **s**entido artístico seguido por Manzá - con la facilidad del procedimiento al modelar la materia.

Pero el modelado, no solamente requiere un principio de planteamiento, sino implica también su -- terminado, el dominio del principio al fin de la obra. Buscando un parangón que nos ilustre sobre lo que venimos diciendo en cuanto a la intencionalidad total de la obra modelada, lo encontramos de manera aproximada en un relato con que ejemplariza Saavedra Fajardo una de sus empresas, cuando dice:

"Así mismas deben corresponder las obras en sus principios y fines. Perfeccionese la forma que ha de tomar, sin variar en ella. No deja el alfarero correr tan libre la rueda ni lleva tan inconsiderada la mano, que empiece un vaso y saque otro diferente. Sea una la obra, parecida y conforme a sí misma" (12).

Con ello queremos significar que la obra debe ser guiada desde su iniciación con una intención, y mantenerla durante su proceso, del principio al fin, - sobrepasando las correcciones pertinentes, hasta la consecución de lo pretendido en el fin o la meta de la -- obra, es decir, su logro.

Contrastando con la medalla abocetada de Man-
zú, añadiremos ahora otra medalla a modo de ejemplo del
mismo autor, de una de sus obras medallísticas termina-
da, nos referimos a la que hizo al Papa Juan XXIII, lá-
minas 28 y 29, donde se aprecia toda la depuración del
detalle acabado, tanto en el retrato del Papa, en el an-
verso como en los escuetos y rotundos paños de la ves-
timenta del Pontífice, que en actitud orante componien-
do el reverso con la peculiaridad que el texto está co-
locado en esta cara de la medalla en el espacio vacío a
la espada del personaje y que éste está encajado dentro
de una conformación triangular, contrastando con la for-
ma circular de su formato; por consiguiente, en la com-
posición hallamos un equilibrio entre el espacio vacío
del fondo y la forma llena de la figura, al tiempo que
también armoniza el dibujo y los relieves modelados que
definen al personaje.

Por otro lado en la faz principal de la meda-
lla, Manzú nos da una lección de modelado inmerso en --
una emoción profunda, a través de su interpretación plás-
tica y realista del Pontífice, creando una medalla mo-
delada y equilibrada serenamente compuesta.

Antes de aparecer el modelo como integrante
en la creación medallística, su existencia nos aparece



Lámina 28



Lámina 29

Interpretación de Juan XXIII obra de Manzú. Medalla modelada, donde queda patente la terminación depurada, que se percibe a través de los sutiles detalles del retrato en el anverso, y los fines perfiles modelados de los relieves del reverso.

en las primeras manifestaciones artísticas del hombre, como los primeros utensilios artísticamente decorados, cuencos, jarritas, objetos por este tenor.

Esta práctica del modelado, con referencia a obras antiguas de contenido significativo, como las que reseñabamos en nuestros antecedentes referentes a la medalla modelada, como son los llamados conos egipcios en terracota, con su superficie circular decorada con motivos modelados.

En distintas estilísticas, aparecen tanto -- obras de gran tamaño, como de pequeñas dimensiones, que han sido modeladas como por ejemplo, los grandes sarcófagos etruscos, con amplias concepciones en las conformaciones de sus masas modeladas y también en tamaño reducido, las graciosas figuritas griegas llamadas tana-gras, en cuyas obras queda claro el ritmo y cadencial finura con que los griegos las modelaron en la antigüedad.

En el siglo XV, el sentido del modelado aparece recreado en las medallas de Pisanello que venimos poniendo de manifiesto, y en el siglo XVI destaca, entre otros, con su medalla de Savonarola, Della Robbia que modela la cabeza con gran fuerza, y donde queda patente

el carácter del tenamente virtuoso fraile.

Hemos de decir de manera general, que muchos escultores han fundamentado con este medio, lo principal de su producción artística, y que algunos de ellos presentan la doble condición de escultores y medallistas al mismo tiempo, como León Leoni y Benvenuto Cellini - entre otros, especialmente el primero, que junto con sus escultores, realizó numerosas obras de medallas, figurando entre sus producciones, no solamente las acuñadas, sino las modeladas y fundidas, que son a las que aquí nos referimos.

En general, las actitudes creativas de distintas índoles, encuentran con el modelado el modo más idóneo de expresión, así en la creación medallística pintores y arquitectos han dejado también su huella creativa en el arte de las medallas. No solo entre éstos contamos con su iniciación a Pisanello, sino que Mateo de Pastti, arquitecto del Renacimiento, entre otros, sobre todo fué conocido por sus medallas, aunque nosotros de hecho reconozcamos al escultor como el principal protagonista en el empleo del modelado en el hacer de las medallas.

También hemos de poner de manifiesto, que el

modelado no es solamente un método apropiado para la estructuración de los relieves y volúmenes, sino que sirve desde el primer intento creativo, al iniciar una obra, como un medio de plástica sugerente, en efecto, en algunas artes como la pintura y la arquitectura, se ha utilizado en forma de bocetos, por consiguiente a modo de gestación previa, este sentido iniciador del modelado, tiene un particular interés en la creación de medallas, de manera parecida a su empleo, en otro tipo de artes. De ello diremos que el Greco motivaba su imaginación modelando unos pequeños bocetos engarzados unos a otros a modo de figuritas en composición de reducido tamaño, a los que luego proyectaba en la penumbra sobre ellos luz de vela, y con las sugerencias de las sombras y las luces que se producían además de las formales, fundamentaba en cierto modo sus pinturas, sobre todo en lo que concierne a su intencionalidad formal, iniciada por el modelado. Este ejemplo nos aproxima a un tipo de modelado de medallas que puede ser por su carácter de expresión suelta y sugerente, pese a su relieve parecido a lo pictórico.

Otra forma más estructurada, en cuanto a las maneras creativas que puede tener la medallística y que encuentra su parangón con el modo de hacer de algunos arquitectos que con el modelado inician la volumetría

general de sus proyectos de edificios, con pequeños bloques de barro, que les permitían modificaciones fáciles, hasta la definición precisa de las maquetas. En algunas medallas que salvando diferencias queda patente de forma parecida la estructuración concisa de los motivos, al llegar a ser sus relieves escuetos y geométricos. En ésta línea, podíamos contar los modelos abstractos y constructivistas que aparecen hoy día conformando el motivo de algunas medallas.

Concluiremos esta breve versión, afirmando que con el modelado, se pueden obtener de fácil manera, diversas conformaciones artísticas, y de las obras que de ella resulten contrastándolas, podemos percibir sus maneras diferentes como expusimos en nuestros anteriores ejemplos, en los cuales demostrabamos como con el modelado era factible hacer bocetos de cariz pictórico, o en otro extremo de constructivismo arquitectónico. Ambas formas encuentran similitudes en el hacer de las medallas, que se muestran en ellas dos líneas diferentes, la plasmación poco definida de sus relieves, una, que la aproximan a lo pictórico, y otra, la formación construída que puede dar lugar a motivos abstractos y geométricos.

Entre lo libre e impreciso modelado y lo construído

creto geométrico, una serie de escalas intermedias nos aparecen a través del modelado en las diversas representaciones medallísticas: tendencias realistas plasmadas en finos relieves, vigorosas formas expresionistas, realizaciones más o menos constructivistas, etc.

Finalmente, diremos que se produce una simbiosis íntima entre el autor que modela y lo que está realizando, y esto como decíamos al principio, referido al modelado de las medallas que se acusa de una manera notable. En ésta intimidad que se produce cuando se está modelando la obra, el autor va dejando la huella de su creatividad a través de éste proceso. Coincidimos por ello en que:

"Toda creación humana, plasmada en una forma que cristaliza y mantiene, es - inteligible mediante esa huella (= forma) residual debido a la posibilidad de revivir la intencionalidad de la acción que la trazó" (13).

Así sucede y se percibe luego por lo modelado en la obra.

Como nota adicional, diremos que en esta general y breve exposición, hemos visto como lo que consideramos integrantes creativos de la medalla, sin perder

como arte diferenciado, tienen incidencias y pueden parangonarse con otras manifestaciones artísticas al presentar similitudes y analogías con otras artes afines, es más, en los procesos de su realización, se emplean, a veces los mismos medios de expresión como últimamente hemos puesto de manifiesto refiriéndonos al dibujo y al modelado.

NOTAS DEL SEXTO CAPITULO

- (1) WOLLHEIM, Richard. El arte y sus objetos. Edt. Seix y Barral S.A. Barcelona, 1972. P. 84
- (2) GARCIA MARTINEZ, J.A. Dimensiones de la Creación Estética. Edt. Kraf. Buenos Aires, 1966. P. 38.
- (3) TAINÉ, Hipólito. Filosofía del Arte. Ed. Joaquín Gil, S.A. Barcelona, 1946. P. 383.
- (4) SCHILLEROVA, Jana. "Identidad de la Medalla según el Curso de su evolución histórica". Médailles Edt. (F.D.E.M.) Fédération Internationale de la Médaille. París, 1979. P. 84.
- (5) PACHT, Otto. La Miniatura Medieval. Edt. Alianza Forma, S.A. Madrid, 1987. P. 10.
- (6) LOPEZ HERNANDEZ, Julio. La Medalla, Territorio de Lectura. Edt. Real Academia de Bellas Artes - de San Fernando. (Discurso leído en la Academia)
Madrid, 1987. P. 11.

- (7) BIERMAN, Carlos. "El lenguaje del dibujo". Edt. Kapeluz. Buenos Aires, 1960. P.65
- (8) KOGAN, J. Filosofía de la Imaginación. Edt. Paidós Buenos Aires, 1986. P. 201.
- (9) ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual. Edt. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1986. P. 221
- (10) BERGER, René. Arte y comunicación. Edt. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976. P. 62.
- (11) WITTKOWER, Rudolf. La Escultura: Procesos y Principios. Edt. Cast: Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1984. P. 283.
- (12) SAAVEDRA FAJARDO, Diego. Empresas Políticas. 2 Editora Nacional. Madrid, 1976. P. 623.
- (13) GARAGORRI, Paulino "La forma es una huella". Revista de Ideas Estéticas. Madrid, 1960. Oct-Dic. nº 72. P. 48.

C A P I T U L O V I I

LA MEDALLISTICA COMO CREATIVIDAD PERSONAL:

AUTOCANALISIS DE UNA OBRA

7.1. MOTIVACIONES INICIALES DE LA PROPIA CREATIVIDAD

EN LAS INTERPRETACIONES DEL ARTE DE LAS MEDALLAS

El curso de nuestra creatividad medallística se desarrolla en primer lugar por nuestra propia necesidad de expresión que dimana de nuestro modo de ser, el cual encuentra en las posibilidades que propicia el singular lenguaje de este arte con el que nos identificamos plenamente.

Siempre nos ha interesado la composición de un arte como el de la medalla, que tiene un modo tan singular de expresión y que hemos puesto de manifiesto a lo largo de este estudio, cuyos rasgos con que se interpretan sus formas motivadas se nos muestra hoy día con una mayor libertad, si los comparamos con los antiguos cánones y modo de hacer de la medallística tradicional de otros tiempos. Como dice Guido Cinti:

"Esto supone una transformación del temperamento en el último caso en la más libertad en el momento de realización que se manifiesta sobre todo en el arte de hoy" (1).

Esta nueva proyección de nuestra creatividad

como es el interpretar con rasgos personales los temas libremente, no supone sin embargo la renuncia al caudal de conocimientos que nos suministra el estudio del pasado, a través de las obras de sus relevantes creadores - de los que hemos dado ejemplos. Por el contrario ellos nos sirven de acicate inicial de nuestra labor, aunque hemos de admitir que nuestra admiración por ellos no - significa repetición, en efecto, sin ánimo de comparaciones, nuestro proyecto cuyos resultados iremos exponiendo más adelante, está inmerso en cierto sentido en la admiración del arte del pasado, pero libre de sus - condicionamientos, mostrando sobre todo nuestra manera de idear y sentir.

Todo proyecto precisa de unos principios que no solo dimanen del mundo interior de su autor, sino - también de lo que consideramos su entorno cultural. En nuestro caso la comunicación personal con relevantes - especialistas de reconocido prestigio internacional, - propició junto a nuestras incipientes intuiciones creativas el entorno cultural que nos fue tan necesario. - Nos referimos a nuestro trato con algunos de estos doctos especialistas. En efecto, uno de ellos Mr. Jean Babelón versado en altos estudios hispánicos y numismáticos al mismo tiempo otro, el Dr. D. Fernando Gimeno Rúa, en aquellos tiempos director del Museo de la Fábrica de

la Moneda, y Delegado de la F.I.D.E.M. (Federación Internacional de Editores de Medallas). Ambas personalidades vinieron a consolidar los anhelos incipientes - con que apuntábamos los primeros planteamientos de nuestras creaciones en la etapa de nuestra juventud y con que principiábamos nuestro proyecto en el arte de la medalla.

El ambiente que propició lo imaginativo y lo intelectual en un clima cultural como el de París, en los años que en nuestra plena juventud se nos otorgaron dos becas respectivamente, una del Gobierno francés y otra de la Fundación Juan March, que nos dió la posibilidad de estudiar a fondo el tema y del conocimiento y trato como decimos con J. Babelón, cuyos libros hemos citado, y confesamos los diálogos íntimos y entusiastas que por su sencillez pese a su categoría de erudito eran posibles, y con los que perpetrábamos confrontando nuestras ideas, las posibilidades del valor de lo hispánico en cuanto a sus personajes se refiere, que transcribiría posteriormente a nuestra labor de creación de medallas.

De otra parte, el Dr. D. Fernando Gimeno, interesándole para su Museo Nacional en su condición de - Director del mismo y para exposiciones de Congresos In-

ternacionales como Delegado de la F.I.D.E. nuestras - futuras producciones. Nos impulsó en todo momento aprobando los planteamientos estilísticos que formulábamos cuyos atisbos expresionistas iban a conformar nuestra - plástica como pauta general de nuestras interpretaciones.

El valor de lo hispánico, rico en personalidades de su historia, susceptibles de ser interpretados, como lo sugería Mr. Babelón y la expresión íntima de - nuestra plástica que el Dr. Gimeno nos animaba a seguir, han sido las directrices iniciales de nuestra obra.

7.2. CRITERIOS GENERALES SOBRE EL ARTE Y PLANTEAMIENTOS PROPIOS DE UNA GENESIS CREATIVA.

El artista tiene de común con otros creadores el problema de la forma, en cuanto debe de ser trabajada transformando la materia, llevándola estéticamente - hablando, al ámbito de lo que el autor pretenda decir, y es distinto el artista de los otros, en cuanto que tiene una personalidad diferenciada que se refleja en lo -

que hace. Estas claves o resortes creativos personales, así como su estilística o tendencia elegida, son algunos de los factores que le diferencian, y de donde dimana lo original de su obra.

En nuestro criterio sobre la valoración de la obra de arte, diremos que por encima de la tendencia elegida por su autor, a la que antes nos referíamos, a la que podremos encuadrar dentro de un determinado estilo según se manifieste en ella su peculiar manera de expresión, siendo ésta tanto más válida y tendrá mayor categoría artística si a través de ella se manifiesta la idea de su concepción a través de la forma. Por ello, a más concordancia entre la idea y la forma, mejor arte. Una obra que no se manifieste con claridad ésta concordancia, no será arte bueno. Añadiremos que la adecuación formal, es la clave del arte, lo que confirma la siguiente afirmación: "La forma en que se expresa el contenido del arte se relaciona con este contenido, como el cuerpo con el alma" (2). Cuando esto es así, la obra está bien compuesta.

Centrándonos ahora en la medalla, hemos de recordar el valor simbólico de la misma, que es consustancial a su lenguaje. En efecto, en su arte uno de sus

principales cometidos es proyectar a un ámbito de sentido al espectador mediante la interpretación simbólica que el artista haya creado a través de su forma por lo que su pequeño tamaño físico trasciende.

En otro plano más restrictivo, recordemos - también los símbolos codificados que en su plasmación pueden emplearse, y si bien a diferencia de estos, los símbolos sensibles o de la forma tienen más valor para nosotros desde el punto de vista de la dimensión artística, su comprensión es universal, mientras que los codificados pertenecen a un tiempo histórico determinado y son entendidos por aquellos que conozcan su código: grupo cultural, religión, etc. Ejemplo de estos símbolos es el de la lechuza, empleados por los antiguos -- griegos referido a la ciudad de Atenas, o el pez de los cristianos, los símbolos sensibles de la forma artística son propios de la creatividad de los grandes escultores, como vimos en el ejemplo de la obra titulada "La Catedral", obra de Rodín, cuya interpretación sensible-formal consiste en el motivo de unas pequeñas manos en bronce que se entrelazan en actitud orante simbolizando estéticamente el espíritu de una Catedral, y esta - proyección creativa que en esta obra nos da Rodín, es coincidente con la condición simbólica que tienen algunas verdaderas obras de arte de la medallística.

En nuestra génesis creativa, planteamos la utilización de unos y otros símbolos, es decir, los codificados cuando se precisa su empleo al interpretar un determinado tema referente a un tiempo histórico concreto, y la concepción simbólica y formal de la medalla considerada como obra creativa, que comprende el conjunto de la composición.

También la elección del tema como motivo para la creación de la medalla, es importante para nosotros, al escoger un personaje libremente como motivo de su interpretación en una medalla al igual que lo que hemos -realizado, partiendo de estudios previos del mismo, penetrando en el sentido esencial de su personalidad desde el punto de vista artístico, con lo que iniciamos la gestación plástica de la obra, coincidiendo con lo que nos dice A. Hauser:

"La creación artística tiene lugar en su mayor parte con plena conciencia de la personalidad creadora, es decir, bajo el control constante del artista, el cual la mayoría de las veces parte de un motivo elegido libremente y se da cuenta de los pasos que va dando - en la elaboración de dicho motivo" (3).

En esta libertad de elección hemos de contar con el valor de lo hispánico como fuente temática y con

cordante con el expresionismo íntimo con que hemos interpretado estos motivos en la plástica de estas obras, que son en su conjunción las constantes de nuestra creatividad medallística.

Añadiremos sobre lo anterior que este interpretar de nuestros temas en conformaciones expresionistas, son coincidentes con lo consustancial de todo arte, en cuanto que la expresión plástico-artística está patente en muchos estilos, al menos en muchos se percibe lo expresivo de sus motivos, desde las manifestaciones artísticas de los primitivos tiempos a algunas tendencias actuales. Recogemos una versión actual que nos dice:

"El expresionismo no nace en contraposición de las corrientes modernistas, sino del interior de ellas" (4).

En nuestro caso, el modo expresionista que tenemos de interpretar estas obras, se muestra distinto al expresionismo alemán, por ejemplo, por que partimos exclusivamente de nuestro peculiar modo de sentir y comprender el tema, y de ello dimana la expresión en la práctica de la obra, en diálogo íntimo al ir gestándola y formándola a través de la materia. De éste diálogo conformador, nos dice:

"La frase "el diálogo con la materia" no es sino una manera de hablar, expresiva, en cuanto que hace referencia a los estímulos y sugerencias - que el artista recibe, al enfrentarse con la materia, a las limitaciones que en ella encuentra y al esfuerzo que le exige el dominarla" (5).

De este modo, trabajando la materia, intentamos la interpretación del personaje, fusionándole con los atisbos de la expresión artística que dimana de la comprensión esencial del mismo, y que tiene por resultado lo que denominamos "expresionismo íntimo" con que plasmamos nuestra obra.

Ambas pautas en consonancia con nuestras directrices generales, que hemos apuntado, como es el tema y su expresión estética de nuestra intención creativa que conforman conjuntamente la obra.

Resumiendo la importancia de la interpretación del tema que dimana de la idea artística que de él hemos extraído, es la clave de nuestra interpretación artística, de este modo, testimoniamos a través del arte a un personaje vivenciándole a través de la expresión plástica de nuestras medallas.

Finalizamos este apartado, manifestando que las

_directrices seguidas por nosotros en nuestra aportación y experiencia creativa, confirmando que cada obra por nosotros realizada, cuya selección en este capítulo iremos viendo, están concebidas e interpretadas como un -- caso único e irrepetible, condición indispensable para que sea una obra de arte, así nuestra búsqueda nos lleva a hallar aquellos rasgos únicos y esenciales que sintetizan al personaje que previamente hemos elegido y -- susceptible de ser interpretado mediante esta comprensión en diálogo íntimo a través de la obra artística, -- cuyo asunto al ser escogido libremente como ocurre en -- nuestro caso, que coincide con lo que Marangoni nos dice:

"Por tanto, para un artista el asunto es, sobre todo, un pretexto, una ocasión para despertar su fantasía, o -- sea que él, al lado del significado -- práctico, descubre un significado artístico" (6).

Así por encima de estos valores, nuestro interés se cifra en lograr sin condicionamientos la libertad de nuestro modo de sentir al realizar nuestras obras.

Por tanto concluimos valorando el tema y su expresión con las características que hemos venido señalando y la conrodante incidencia tendente a la unidad conformadora de nuestras medallas.

7.3. COMPOSICION:

VALORACION DE LOS PRINCIPALES INTEGRANTES COMPOSITIVOS EN EJEMPLOS DE LA PROPIA OBRA.

En los elementos formales que integran una - composición de medallas, hemos de contar, como venimos viendo a lo largo de este estudio, valorando la dominante del motivo principal, su destaque en la obra que se corresponde con el protagonismo del personaje representado como puede ser normalmente en la figura completa, o en su retrato o en el fragmento del mismo, que son variados modos de interpretarle y que constituyen diferentes valoraciones desde el punto de vista estético a través de algunos ejemplos de nuestra obra.

En segundo lugar, contamos con otros integrante que hemos puesto de manifiesto anteriormente, nos referimos al sentido expresivo de los textos concordantes con los temas, que también mostraremos.

También como demuestran en general las obras de medallas y plaquetas en la relación del formato y su motivo que se condicionan determinándose en la composición.

Establecemos según lo anterior los siguientes grupos que apuntamos para dilucidar su sentido, de los cuales daremos nuestra versión con referencia a nuestra obra, siendo éstos:

- a) Valoración del motivo principal, teniendo en cuenta la forma de su exposición en la obra, según sea figura completa, retrato, o fragmento representativo del personaje.
- b) La expresividad formal de los textos concordante con la idea creativa, del motivo protagonista y como complemento dentro de su conjunto unitivo.
- c) También ejemplos seleccionados en nuestra propia obra con referencia a formatos que inciden en el motivo en cuanto a la forma de estar éste representado dentro del mismo, cuyos ejemplos veremos.

Entre algunas características de los principales modos con que aparecen representados el motivo principal a través de nuestra propia obra, en ocasiones puede éste ser representado no en sentido fragmentado, sino en su totalidad, como podemos ver en la lámina 30, repre-



Lámina 30.

Medalla representativa de Santo Domingo de Guzmán. Creación personal (en el Museo Nacional de F. de la Moneda) que ponemos como ejemplo de interpretación expresiva - que comprende la figura completa del personaje en el anverso de la obra.

sentativa de Santo Domingo de Guzmán en la medalla podemos contemplar en efecto la figura completa de perfil - mediante su relieve realizado de manera expresiva.

Sigue a este primer ejemplo otra forma de interpretar los motivos en los reversos de estas obras, - nos referimos al retrato en sí, como vemos en nuestra - interpretación de una cabeza de mujer en la lámina 31 - en la que se aprecian los valores netamente medallísticos.

En el tercer caso el sentido fragmentado, en cuanto a la representación del motivo principal en el anverso de la obra, que sustituye a la figura completa del personaje o a su retrato, como sucede en el caso de nuestra medalla de Ossio de Córdoba, que hemos interpretado en la lámina 32, como podemos ver, con el motivo significativo de una mano y un mazo que sintetiza lo especial del personaje, lo que consideramos más elocuente - por ejemplo, que la semblanza de su rostro. Coincide esta versión fragmentada de Ossio con que:

"las imágenes visuales creadas en el siglo XX presentan una amplia gama de enfoques artísticos fragmentados" (7).

La representación efectuada de este modo que-



Lámina 31

Medalla fundida que ponemos como ejemplo de motivo de cabeza, uno de los modos más corrientes de representación en las medallas, como ocurre con los numerosos temas de retratos medallísticos.



Lámina 32

Representación fragmentada del personaje, sustituyendo a su figura o retrato en el anverso de la medalla, que mostramos en la interpretación de Ossio, siendo este - motivo lo más significativo del personaje.

da justificada en cuanto a su significación se refiere, por ser en cierto sentido la mano con el mazo el símbolo de un juez en su caso espiritual, ya que contribuyó a definir el Credo Cristiano. De este modo, resulta -- actualizada una antigua versión de dicho personaje.

En segundo lugar, después de ver someramente ejemplos sobre el motivo principal en la creatividad de nuestra obra, que anunciábamos en el apartado precedente del grupo (a), pasamos ahora a exponer lo que señalábamos en el núcleo (b), es decir, los textos concordantes dentro de la composición, en conformidad con la plasmación creativa de una idea en una determinada obra, lo que veremos a continuación.

Las letras en su valor expresivo, aparte del significado intelectual al formar la frase del texto, es decir, el que se lea literalmente, pueden adquirir varios modos en cuanto a su grafismo artístico, que producen varios efectos al contemplar estas obras. Una medalla a través de la forma artística de sus textos tienden a producirnos independientemente de lo que nos digan, una impresión dramática por ejemplo cuando el tema lo requiere y tiene esa característica o por el contrario, - una sensación de paz y serenidad si se trata de un asunto interpretado en otra obra que se refiere a una evoca-

ción de esta otra índole.

Cifñéndonos ahora en los modos de conformar nuestros propios textos en nuestra producción cuyos caracteres expresionistas obedecen a las pautas que venimos señalando, siempre con la adecuación formal a la intencionalidad de la idea directriz que ha regido cada una de nuestras medallas.

La ilustración de ejemplos seleccionados - dentro de nuestra producción de lo que venimos diciendo, nos dará una idea inicial de como el tema puede - conformar estos textos según nuestro modo de crear.

Centrándonos en el valor expresivo formal de las letras de los textos en las medallas en cuanto que participan generalmente de la composición de las obras medallísticas y en nuestra propia creación en este arte, en el que adquieren una conformación expresiva de su carácter, que demostraremos a través de nuestros - propios textos, cuyo primer plano lo tenemos en la medalla de Pedro de Alcántara, que podemos ver en la lámina 33 en el aspecto formal de la obra hacemos notar la diferencia del tamaño entre sí de las letras que componen el texto. Esta diferencia está en función de la expresividad de la idea temática en la impresión estéti



Lámina 33

En la plástica estética de esta obra del penitente Pedro de Alcántara, queda plasmada en una interpretación cuyas dominantes expresivas acusan en la espalda del Santo, principal motivo de la medalla, una morfología donde se notan los músculos del hombre que se castiga a sí mismo en una gruta por amor. La irregularidad de las letras del texto en cuanto a disposición y alteración de los tamaños que rompen la uniformidad entre sí concuerdan con la interpretación dramática del personaje.

ea que produce su contemplación, mostrando un cierto aspecto dramático. En efecto, las letras y la imagen del penitente, se conjugan y concuerdan con la morfología de la espalda, destacando como motivo principal y tratado su forma como a golpes que acusan la vida del penitente. El músculo flagelado, no es el músculo relajado, está por contra, violentamente acusado, por consiguiente la forma del texto guarda también una manifiesta irregularidad en la diferencia de tamaño de las letras entre sí, y en el modo de disposición de las mismas, pero con todo resultan en su interpretación formal expresivas.

Otro ejemplo de letras que se deriva de nuestro modo de componerlas en concordancia estética con el tema y que muestra una manera diferenciada de interpretar los textos que participan en la creación medallística, lo tenemos en nuestra medalla de Cisneros, que mostramos en la lámina 34 (anverso) y la siguiente lámina 35 (reverso). En el primero las letras que componen se pueden leer escalonadamente de arriba abajo al estar encastilladas por grupos en un lateral del campo de la medalla, del siguiente modo: CIS - NE - ROS. Esta disposición difiere generalmente de los modos clásicos de componer los textos y requiere desentrañar su lectura al no ser seguida por lo que presentan algo de enigma, al no -



Lámina 34

Cisneros (anverso), dominante del constructivismo en el rostro del personaje, que concuerda con la siguiente lámina del reverso, apreciando en ella la peculiar forma de construir y disponer el texto.



Lámina 35

Cisneros (reverso). Ejemplo de disposición de letras dentro de un damado, en intrincada agrupación del texto, - dentro de cada cuadrado, alternando el carácter rehundido que contrasta con los de relieve. La frase, hace referencia a la fundación de la universidad de Alcalá, con la conocida frase: "OTROS - HARAN DE PIEDRA - LO QUE YO AHORA - HAGO - DE BARRO, que coincide con el proceso escultórico que haciendo el modelado en barro luego es pasado a materia.

leerse con immediatez fácil. Hacemos notar también la concordancia con la interpretación de la semplanza de Cisneros, ejemplo de construcción escultórica de un retrato en nuestra obra.

En el reverso de la obra, referente a la lámina señalada, el texto también partido con la frase de: "OTROS - HARAN - DE PIEDRA - LO QUE - AHORA - HAGO - YO - DE - BARRO", distribuídas en un damado, alternando estas agrupaciones que componen el texto entre sus cuadra dos realizados, unos y otros en relieves contrastando - también sus letras, unas salientes y otras en hueco, - con lo que al crear un intrincado interés artístico, - queda enmarcado todo con su Escudo Cardenalicio.

Añadiremos que curiosamente esta frase pronunciada por Cisneros cuando fundó la universidad de Alcalá, es coincidente con el proceso escultórico en cuanto que muchas veces se hace primero de barro (el modelo), - lo que luego se hará de piedra.

De otra parte, tomando como referencia el gru-po (c), que señalamos al inicio de este apartado, en que hacíamos notar la relación del tema con el formato y su condición mutua, tanto en medallas como en plaquetas. - Es evidente que los ejemplos precedentes dejan claro al

simple golpe de vista, valga la expresión, la composición circular por ello nos limitaremos a poner un ejemplo distinto concerniente a una de nuestras plaquetas medallísticas, como la que mostramos en la lámina 36, representativa de San Fructuoso, el encuadre dentro - del formato rectangular compaginado con el sentido extendido de la figura, es una singular adecuación junto a otros integrantes de la composición entre el asunto y su forma encajada dentro de su formato de encuadre.

Con estos simples ejemplos, no pretendemos agotar el tema de los variados modos en que se pueden representar la composición en estas obras, con unas - simples anotaciones abiertas a otras aportaciones. Nosotros mismos, expondremos otros variados modos de componer de nuestras propias obras como veremos limitándonos aquí solamente a unos primeros y simples ejemplos.

7.4. LO ESENCIAL MISTICO Y EL CARACTER HEROICO COMO FUENTE TEMATICA EN LA PROPIA CREACION.

Según sea el tema, éste nos motiva para la



Lámina 36

San Fructuoso. Plaquete medallística. Adecuación formal concordante entre el motivo temático y la composición - de su formato. Obra fundida. Creación propia.

expresión que hemos de interpretar en una obra de medalla. En primer lugar nos interesa resaltar lo esencial místico a través de la expresión plástica de dos interpretaciones fundamentales en nuestra labor creativa. Nos referimos a las medallas de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, cuya dominante simbólica se hace notar en ellas como veremos, comenzando por la Doctora Universal. En la lámina 37 (anverso) de la obra con el perfil simbolizado de ejemplo de símbolo sensible o de la interpretación de la forma, que tiende más a la expresión espiritual que a su mero retrato físico. El enhele evocador queda sutilmente plasmado a través de la línea del relieve que lo define. Al perfil de la Santa se une una paloma con intención dialogante. En el reverso de esta obra, lámina 38, la torre castellana que como motivo central simboliza las moradas, su inmortal obra con la frase: "HADLE NACIDO ALAS", expresión tomada de sus escritos.

En nuestra expresión creativa, sobre otra obra, que hemos realizado, como anunciamos al principio de este apartado, sobre lo esencial místico concierne a una de nuestras interpretaciones de San Juan de la Cruz. En ella contrastamos lo rotundo de su retrato en el anverso de la obra, con la carga simbólica de su poética mística en su reverso, láminas 39 y



Lámina 37

Santa Teresa. Símbolo de la forma sensible al ser una creación formal, que coincide con la esencia de lo místico teresiano, al interpretar a través de su relieve escultórico su perfil anhelante.



Lámina 38

En el reverso de la medalla de Santa Teresa, queda compuesta su frase de "HANLE NACIDO ALAS", junto a la torre que simboliza en nuestra interpretación a su obra místico-literaria de "las Moradas" notas características que complementándose con el anverso, sintetizan lo esencial teresiano.



Láminas 39 y 40

San Juan de la Cruz, en cuya interpretación contrasta lo rotundo de su retrato (lámina 39) con la versión - poético-mística de un cervatillo sobre el fondo de una cascada, que junto a su conocida e inicial frase de su relato poético "AQUELLA NOCHE OSCURA" en el reverso.

40. El afán de búsqueda en la inquietud mística de San Juan queda simbolizada en el motivo temático de un cervatillo que encuentra sosiego al beber en una fuente - encontrada, cuyas líneas de su relieve en nuestra interpretación acusan la plasmación simbólica a que venimos refiriéndonos y a este sentido se une en la composición alegórica del reverso la frase inicial de su conocida - versión poético-mística: "AQUELLA NOCHE OSCURA".

En cuanto al carácter heróico, otra de las - variantes de nuestros motivos temáticos con los que hemos interpretado a personajes de esta índole, entre los que contaremos con uno de los ejemplos iniciales en nuestra producción. Nos referimos a la medalla fundida del - Cid. La rudeza enaltecida del personaje, cobra importancia en la interpretación a través de la expresión de su forma, como demostramos en la lámina 41, en la cual se percibe la ausencia de virtuosismos depurados, en beneficio de la acusada y escueta expresividad, patente en el tratamiento de la forma de la materia, es una semblanza conformada como labrada en fragua, más que dulcemente modelada, los encontrados planos de los relieves que forman las facciones del rostro del Cid, coinciden con su carácter forjado en la batalla.

En la misma línea creativa, otro ejemplo den-



Lámina 41

Interpretación del Cid, ausentes de virtuosismos en su tratamiento plástico, por el contrario, queda acusada su expresividad formal como se aprecia en la conformación del rostro, trabajada sugerentemente como a golpe de fragua, coincidente con su caracter forjado en la batalla.

tro de nuestras interpretaciones libres de estos personajes, nos referimos a Fernán González que junto al Cid son personajes entrañables, cuyas hazañas fueron transmitidas y contadas por las gentes. Refiriéndose a ello Menéndez Pidal, nos dice:

"Como alada semilla, que por los vientos a todos los países del solar ibérico, aplican su espíritu creador a - dar vida siempre nueva y poetización varia a estos breves cantos, cuyo origen más remoto se halla en la epopeya castellana" (8).

Hemos de decir, siguiendo nuestra línea expositiva, que de las fuentes de los romances, nos han servido para tomar de ellas la selección de textos que conllevan las composiciones de estas obras. En síntesis, refiriéndonos a la medalla de Fernán González, láminas 42 y 43, diremos que en el anverso de esta obra, hemos realizado libremente la interpretación del perfil del Conde castellano, de una manera expresiva, y en el reverso, el motivo protagonista es la catedral burgalesa, no menos libremente interpretada. En construcción esquemática, - aunque dejemos entrever con claridad, las agudas torres góticas, lo mismo que las puertas y su rosetón. La leyenda: "NO - AU - IA - EN - CAS - TI - ELLA - TAL - OTR - O - NI - ME - JOR". Este partir el texto obedece a - nuestro sentido expresivo de interpretar la obra, que



Láminas 42 y 43

Medalla representativa de Fernán González, interpretación libre de su perfil en el anverso, y la no menos libre interpretación de la catedral burgalesa, en la siguiente lámina de su reverso junto al texto: "NO AVIA EN CASTILLA TAL OTRO NI MEJOR".

en sentido literal actualizado el "no había en Castilla tal otro ni mejor", nos da el carácter del personaje -- transcrito en esta faz de la medalla, complementándose con su anverso.

Añadiremos con otro ejemplo diferenciado, aunque siguiendo nuestra exposición del carácter heroico de los personajes que hemos interpretado refiriéndonos ahora al legendario Bernardo del Carpio, vencedor de Roldán en Roncesvalles, al que representamos con una conformación estilística conjugando la plástica del románico de los primeros tiempos y el expresionismo, cuyo resultado es una interpretación nueva actualizada, antiguas remembranzas como podemos apreciar en las láminas 44 y 45. En la faz principal de la medalla la representación del personaje, sosteniendo una espada a la altura del busto. En cuanto al reverso, cuenta la leyenda que Roldán era invencible con la espada, por lo que Bernardo del Carpio, prescindiendo de ella, se enfrentó a él en Roncesvalles y circundándolo con los brazos le mató. Nosotros traduciendo el símbolo artístico su descomunal fuerza, hemos identificado esta hazaña con la encontrada fuerza de la testuz de dos toros enfrentados en choque de lucha, lo que hemos plasmado en el reverso de esta obra resaltando este bravo y fuerte carácter de Bernardo del Carpio, contribuyendo a ello la leyenda que forma parte de esta composición: "POR



Lámina 44

Interpretación del legendario Bernardo del Carpio, que rompiendo todo augurio de que Roldán era invencible con la espada, le venció en Roncesvalles circundándole con los brazos. Este símbolo de su fuerza lo plasmamos en el reverso que expondremos en la lámina siguiente. El carácter románico con atisbos expresionistas en nuestra interpretación plástica, queda al tiempo evocadoramente actualizada.



Lámina 45

La testuz de dos toros encontrados como símbolo de fuerza referida a Bernardo del Carpio con la que venció a Roldán, sintetizan el motivo y contribuye al logro de la composición el texto: Por: JAMAS - SE VIO - EN BATALLA QUE D'ELLA BIEN NO SALIA.

JAMAS - SE: VIO: EN - BATALLA - QUE - D'ELLA - BIEN: -
NO: SALIA".

Concluimos este apartado donde hemos puesto de manifiesto a grandes rasgos las diferencias entre las distintas expresiones de nuestra creatividad referentes a la interpretación esencial de lo místico, con su carga simbólico-artística y el carácter heroico traducido a arte de algunos personajes relevantes históricos a través de lo legendario de los mismos, como fuente temática y motivadora de nuestra expresiones plásticas.

7.5. ANEXO EXPLICITO-DOCUMENTAL DE UNA SELECCION DE
OBRAS DE NUESTRA PROYECCION CREATIVA.

De nuestras medallas que figuran en el Museo Nacional de la Fábrica de la Moneda, y que han sido expuestas, participando como decíamos al principio del Capítulo en Congresos Internacionales de las que hemos realizado una breve selección que agrupamos en dos modalidades que corresponden a las interpretaciones de -

nuestras medallas fundidas y las acuñadas, poniendo de manifiesto en ambas, la dominante de nuestro concepto-escultórico, cuyos resultados difieren de los virtuosismo de antiguas normas del oficio medallístico, poniendo el acento más sobre la expresión artística, que sobre lo anodino de un objeto de medalla, que aunque bien grabado, no tenga interés en cuanto a su sentido artístico. No nos interesa la medalla mercantilizada, sino la verdadera expresión de un arte cuya autonomía en el lenguaje peculiar de la medalla, como tal medio creativo, constituye una de las manifestaciones mejores desde el punto de vista de la composición y expresión del arte.

La diferencia primordial que hacemos notar entre las medallas fundidas y las acuñadas, aparte de ser un procedimiento más directo en cuanto que la fundición registra mejor las texturas y matices de la obra, en las primeras pueden presentarse más variadas diferencias de tamaño entre las distintas obras fundidas. Obviamente - por que el modelado del cual se parte para fundir, puede tener una medida más libre, sujeta en todo caso a lo que el tema requiere, por ello en la contemplación panorámica, muestra estas diferencias de tamaños, entre las distintas medallas fundidas, mientras que las acuñadas con los nuevos procedimientos mecánicos de su reproduc-

ción, de los que hemos hecho referencia en anteriores capítulos muestran generalmente una uniformidad de tamaños, siendo aproximadamente iguales una y otras series de distintas obras, al menos estas normas han sido seguidas en nuestras ediciones por la Fábrica Nacional de Moneda, respecto a nuestras propias creaciones.

Nos interesa subrayar que por encima de estas variantes a que venimos refiriéndonos de la medalla fundida y acuñada, lo que nos importa de ello es la motivación de expresión con que hemos interpretado cada tema; es decir, la creación única plasmada en cada una de nuestras obras, como demuestran nuestras distintas expresiones en cada una de ellas, en base a los respectivos temas, lo que dejamos patente en la selección de obras que expondremos como ejemplos.

Comenzaremos por el grupo de las medallas fundidas. Las láminas que expondremos demuestran estas diferencias de tamaño a que hemos hecho referencia al corresponderse aproximadamente la medida de las láminas con la de estas obras.

Comenzaremos por nuestra medalla de STRAVINSKY, lámina 46 (anverso) y en el siguiente folio, la lámina 47 (reverso) que constituye una excepción en nues-

tras interpretaciones, en cuanto que, se salen de la temática que hemos seguido sobre personajes españoles. No obstante esta interpretación nos ha interesado. El modo expresivo e innovador del compositor musical, en la concepción de sus formas musicales, traducidas a nuestro modo creativo en una síntesis plástica en cuya expresión formal seguimos pautas intuitivas de tal manera que viendo en nuestra realización el tratamiento interpretativo de la medalla, nos parezca identificado con su música. Esto afecta a su retrato en el anverso, conformado su perfil con quebradas líneas y encontrados planos que nos han motivado su música. En el reverso, unas manos que toman de su sentido musical su forma, y una parte de la frase con que él definía la música, es decir: "La música es un dominio donde el hombre realiza el presente". El tema de las manos y la frase musical se armonizan en la composición de esta faz de la medalla.

Otra de las medallas fundidas representativa de Garcilaso de la Vega elocuente por sí misma, muestra en su faz principal la figura del personaje extendida en actitud poético-contemplativa, compuesta rítmicamente en su sentido horizontal, como podemos apreciar en la lámina 48, y en el reverso la conocida referencia "QUE BUEN

CABALLERO ERA..." como principal elemento complementario de su anverso, lámina 49.

Siguiendo nuestra modalidad de obras fundidas ponemos el ejemplo de dos plaquetas respectivamente de Santa Olalla, en la lámina 50 y la referida a una versión de un motivo del Monasterio de Guadalupe en la lámina 51.

Terminamos esta selección de la medalla fundida mostrando nuestra medalla sobre el Concilio Vaticano II, que vemos en su reverso en la lámina 52. El sentido dialogante de las cabezas apostólicas enfrentadas, que preside la paloma simbolizando al Espíritu Santo y centralizando el tema, unas formas pétreas con la fase funcional de la Iglesia cuya leyenda es: SUPER - HANC - PETRA. La concepción del pequeño relieve rebasa con la sugerencia de grandiosidad las pequeñas dimensiones de una medalla, recordando en su plástica conformaciones bizantinas aunque con una actualizada expresividad.

Concerniente a nuestra exposición de la medalla troquelada, hemos de hacer la salvedad, que la misma que la de los modelos destinados a la fundición de -

los que hemos mostrado algunos ejemplos, estas otras obras también han sido modeladas, es decir interpretadas trabajándolas desde la posición de escultor, y como decíamos en anteriores capítulos con los medios modernos de reproducción no se precisaba saber grabar, - así en nuestras medallas troqueladas, nos hemos limitado a lo estrictamente creativo, realizando los modelos que calificamos de escultóricos-medallísticos y correspondiendo la reproducción o edición de los mismos a la Fábrica Nacional de Moneda, siendo su destino el Museo Nacional de dicha Fábrica como afirmábamos anteriormente.

Comenzamos por la medalla de los doctores de la Iglesia Visigótica ISIDORO y LEANDRO, cuya exposición de láminas no guardan un orden cronológico, puesto que lo que nos interesa es el interés artístico de cada motivo particular independientemente.

En la interpretación de la medalla de Isidoro y Landro, hemos conjugado la motivación de las dos cabezas de ambos doctores enfrente uno del otro, como podemos apreciar en la lámina 53, con una peculiar conformación de ambas cabezas. En el reverso de esta obra en la lámina 54, hemos conjugado junto a la versión de una plástica actual elementos de la Iglesia Visigótica pro-

totípicos de su arquitectura, arco de herradura, etc y centralizando el tema, el báculo con las letras I.V. - (Iglesia Visigótica).

La plástica inspirada en los sellos medievales encuentran una actualización en nuestra medalla de las Cruzadas, que mostramos respectivamente en las láminas 55 y 56.

A continuación mostramos una exposición de algunas obras seleccionadas, que siguen las pautas señaladas de nuestra expresión en arte, aunque en cada creación como decimos, constituye un caso único. Enumeramos algunos ejemplos de estas obras:

Medalla de San Fernando. Anverso y reverso en las láminas 57 y 58.

Medalla de Raimundo Lulio. Anverso, lámina 59. Reverso lámina 60.

Obra de Jaime I el Conquistador. Anverso, lámina, 61. Reverso, lámina 62.

Reverso de la medalla de Santiago. Lámina 63.

Medalla representativa de Angel Ganivet. Anverso, lámina 64. Reverso, lámina 65.

Medalla de San Pablo. Anverso y reverso correspondientes a las láminas 66 y 67.



Lámina 46

STRAVINSKY. Obra fundida cuya expresión de su forma está motivada por lo sugerente de su música, de tal modo que viendo el tratamiento de la materia trabajada en la medalla, en cierto sentido nos parezca identificarlo, con su música. Con este propósito hemos realizado la estructura expresiva de la semblanza de este compositor.



Lámina 47

Reverso de la medalla de Stravinsky, compuesta por unas evocadoras manos musicales, que se conjugan con una definición que este autor tenía de su música, diciendo que ésta "era un dominio donde el hombre realizaba el presente" de lo que hemos tomado parte del significativo texto como vemos en la presente lámina.



Lámina 48

Garcilaso de la Vega. Composición medallística que armoniza el sentido horizontal de la figura en actitud contemplativa, evocando lo poético en la plástica de la obra.



Lámina 49

- Reverso de la obra de Garcilaso de la Vega, complementan con el motivo principal de la lámina precedente a la que se suma la frase poética "QUE BUEN CABALLERO ERA""



Lámina 50

Santa Olalla. Plaqueta fundida, cuya actitud suscita el recuerdo de las figuras orantes de los primitivos cristianos. El cántaro con el agua tiene una significación de pureza en esta interpretación en que dejamos entrever los atisbos del arte ibérico a través de su plástica actualizada.



Lámina 51

En las líneas con que está conformado el motivo de esta plaqueta referido a una versión del Monasterio de - Guadalupe, presenta una cierta intencionalidad que anima la expresiva interpretación temática a través de su relieve medallístico.



Lámina 52

Conmemorando el Concilio Vaticano II, éste reverso que simbólicamente evoca la reunión de los primeros cristianos, con el tema de las cabezas de los Apóstoles, enfrente unos de otros en sentido dialogante presididas por - la paloma "Espíritu Santo". y las formas pétreas que centralizan la composición con la leyenda: SUPER - HANC - PETRA.



Lámina 53

Motivación simbólico-formal en la conformación de las -
dos cabezas de los Doctores de la Iglesia Visigoda, Isi-
doro y Leandro, en el primer término sostiene un libro -
con la leyenda: ISIDORS - LEANRS, componiendo el anverso.



Lámina 54

Reverso de la Medalla Isidoro y Leandro, que complementa el motivo de la lámina anterior, figurando en él formas arquitectónicas y elementos ornamentales visigodos. En el centro, arco de herradura, y, en primer término, báculo conteniendo las letras I y V. (Iglesia Visigótica). Leyenda: DOC - TORS.



Lámina 55

La imagen representativa de las Cruzadas, del Guerrero de la Cruz, que plasmamos en una figura ecuestre unido al anagrama formado por la Cruz en Composición con las letras A - D - A - S (Cruzadas), que contribuyen a formar el nombre de estas expediciones Epico-religiosas. Su plástica está inspirada en la de los sellos medievales.



Lámina 56

Reverso de la medalla de Las Cruzadas, cuyo símbolo está formado por el Espíritu Santo en forma de paloma, junto al motivo del Monje-Guerrero nimbado, a la que hemos añadido las palabras de Pedro el ermitaño: DEOS LO - VOL



Láminas 57 y 58

Anverso y reverso respectivamente de la representación de S. Fernando. El Rey sentado en su trono con espada y el símbolo del león a sus pies, y en la otra cara de la medalla el alusivo reverso cuyo motivo hace referencia a los últimos momentos de su vida terrenal.



Lámina 59

Medalla representativa de Raimundo Lulio. Encuentra una singular expresividad en el tratamiento interpretativo que hemos realizado de este insólito personaje como podemos apreciar en la lámina de su anverso.



Lámina 60

Reverso de la obra de Raimundo Lulio. La fusión de una figura simbólica del arte de la Gramática, unido a un - sistema de enlaces y estrellas, con la leyenda: ARS - MAGNA.



Lámina 61

Jaime I el Conquistador. La fantasía interpretativa de este Rey en el anverso de la obra, no obstante seguir las pautas con que plasmamos nuestros personajes españoles en cierto sentido pueden recordar a representaciones de San Jorge, tan comunes en el arte escultórico.





Lámina 62

Reverso de la medalla de Jaime I. La espada y el dragón concuerdan con la idea del anverso. La frase: VIA FORA, tomada de sus crónicas complementan la composición y definen el carácter conquistador de este Rey.



Lámina 63

Reverso de la medalla de Santiago. El tetramorfos en una composición dinámica de soportes circulares dentro del ámbito general de la obra, que enmarcan los símbolos de los evangelistas. En el fondo, la silueta del mapa de España apuntado sugerentemente.



Lámina 64

Medalla representativa de Angel Ganivet. El perfil del escritor que domina en la composición junto a las fechas de su existencia, cuya semblanza hemos plasmado fusionando en ella su talante literario, con una versión que sintetiza sus ideas que veremos en la lámina siguiente.

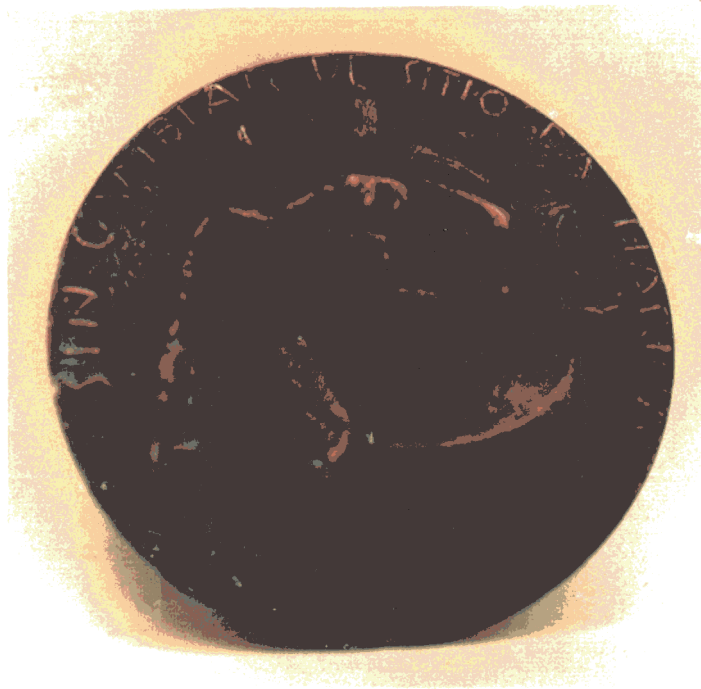


Lámina 65

Reverso de la medalla de Ganivet, donde figura un molinero en su hacer de moler en la piedra circular del molino, dado que coincidentemente en sus primeros años el escritor había sido molinero. De ello, su concepto sobre la obra literaria, del que decía que en lugar de escribir con ideas hirientes o "picudas", escribía con ideas "redondas", a las que definía como más fecundas, de aquí la alusiva leyenda que ponemos en la obra: SIN MOVER DEL SITIO DA HARINA.



Láminas 66 y 67

San Pablo. Obra que como excepción hemos realizado al margen de nuestra temática concerniente a personajes españoles. Anverso y reverso, cuya interpretación, nos ha motivado la fuerza de espíritu que de por sí tiene el personaje, concordante con nuestro hacer creativo.

Finalizamos nuestra selección comentada de - las láminas correspondientes como parte de nuestra producción creativa en este arte que además de las investigaciones realizadas sobre obras del pasado, añadimos como aporte fundamental al estudio de esta tesis.

Toda obra que antecede es un estudio tanto de investigación personal como de trabajo realizado a lo largo de años para aportarlo actualmente a esta Tesis. Es una investigación que facilita la facil comprensión del trabajo realizado.

NOTAS DEL SEPTIMO CAPITULO

- (1) CINTI, Guido. Perfil de una Estética del Temperamento. Edt. Huemul, S.A. Buenos Aires, 1967.
P. 61
- (2) DOESBURG, Theo Van. Principios del Nuevo Arte Plástico, y otros escritos. Edt. Artes Gráficas Soler, S.A., Valencia, 1985. P. 65.
- (3) HAUSER, Arnold. Teorías del Arte. Edt. Labor, S.A. Barcelona, 1981. P. 93
- (4) ARGAN, Giulio Carlo. El Arte Moderno. Edt. Fernando Torres (Edic. Castellana). Valencia, 1975.
- (5) BOROBIO, Luis. El Arte como Andadura. Edt. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla 1979. P. 123.
- (6) MARANGONI, Matteo. Para saber ver. Edt. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1973, P. 51.

(7) KEPES G. La situación actual en las Artes Visuales.

Edt. Paidós, Buenos Aires, 1963. P. 10

(8) MENENDEZ PIDAL, R. Historia de España. Tomo VI.

Edt. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1956

P. 30.

C O N C L U S I O N E S

CONCLUSIONES

Los puntos generantes, que como conclusión expondremos, y que recogen en síntesis las notas más desta cadas de nuestro estudio, en el que hemos tratado sobre todo el valor creativo de la medalla, a través de la ila ción de esta Tesis en la que hemos demostrado su singula ridad dentro del arte y de esta creatividad nos cabe de cir que han surgido obras de belleza y expresión que des tacan dentro de la panorámica estético-plástica.

Desde el comienzo de nuestros primeros capítulos, al investigar las raíces estéticas de la medalla, - partimos estudiando las magníficas monedas griegas. Recor demos las siracusanas del siglo V, a.d.J.C., sobre todo - las obras de Kimon y Evainetos. Prescindiendo de sus as pectos mercantiles y viendo solamente su belleza, descu brimos sus claves creativas, cuyas dominantes conformado ras radican en la armonía del equilibrio y del ritmo plás tico, que hemos dado en llamar melódico-visual.

Otro aporte fundamental para la medallística -

tradicional lo encontramos en los antiguos medallones romanos, como estudiamos también en nuestros primeros capítulos. Un análisis sobre ellos nos lleva a probar que tanto su construcción (encaje de obra) como por su psicología (rasgos vivenciales) a lo que se uniría a sus semblanzas del hombre que rige el Imperio, constituyen ejemplos de interpretación para la medallística posterior.

De los mencionados antecedentes concernientes a lo que sería la medalla modelada, lo encontramos en los llamados conos egipcios de la XVIII dinastía, los cuales con su superficie circular modelada y realizados en terracota, los consideramos concluyentemente como -- primer dato de la modalidad de la medalla modelada.

Todos los antecedentes mencionados presentan la común conclusión de que su arte trascendería en lo que habría de ser la medalla tradicional.

Cada estilo artístico ha tenido que ver con el arte de las medallas, como ocurre también en manifestaciones de parecida índole, recordemos los sellos medievales que se hermanan estéticamente hablando con la medalla y que alcanzan en general más importancia si -

cabe que ellas en este período, aunque como excepción selectivamente señalamos en nuestro IV capítulo algunas de importancia como las de Constantino y Heraclio, de las que hemos estudiado su carácter goticista y su técnica y también las grandes doblas castellanas, consideradas medallas en cuanto a su arte.

Siguiendo selectivamente el hilo de nuestro estudio y la importancia técnica que presentan las obras de los medallistas de Venecia y Carrara que preceden a las imponentes producciones renacentistas mucho más creativas que éstas, aunque reconocemos como decimos, el valor de su técnica.

El hito histórico que Pisanello alcanza en el Renacimiento italiano uno de los momentos culminantes de la medallística, por ello nuestro estudio se centró en los factores que incidirían en su creatividad. Así su formación de pintor unido a sus conocimientos escultóricos que el ambiente de su época en Florencia en comunión con sus coetáneos escultores propició la armonía de su plástica al fusionarse en sus relieves ambos modos. Aparte de sus fabulosos retratos queda plasmada en sus reversos el alma secreta del Renacimiento a través de sus magistrales composiciones alegóricas. Contemplan

do la creatividad de Pissanello, llegamos a la conclusión de que la medalla es una síntesis significativa cuyo lenguaje nos dá lo mejor de sus autores y de su época.

Continúa la influencia de Pissanello en algunos creadores próximos a su época, y en general trasciende ésta a todo tiempo, con lo que la medalla adquiere una nueva dimensión en este sentido.

Siguiendo el hilo histórico de la influencia italiana a otros países, recordemos de nuestro estudio la exposición de León Leoni y Jacobo de Trezzo en la Corte de Felipe II.

Volviendo al Renacimiento, nos interesó contrastar la línea de la creatividad italiana con el carácter artístico alemán de la época, estudiando a Dürero opuesto a Pissanello, y viendo en la medalla de Dürero inicialmente ciertos atisbos expresionistas como demuestra el ejemplo de la lámina 21, con el motivo de mujer gesticulante. Así concluimos viendo como la medalla se convierte en precursora de estas experiencias de la expresión artística.

Apuntando a unos creadores de primera magni-

tud como los que hemos señalado, nos interesó selectivamente dejar claro el valor creativo de la medalla, considerando los integrantes creativos que la conforman, como son principalmente el texto histórico, literario o poético que se armonizan junto a la imagen plástica dentro de la composición de la obra. Concluimos viendo en este aspecto a la medalla como una síntesis conformada por integrantes de distintas índoles cuyo resultado es de significación creativa.

La similitud de la medalla con otras manifestaciones artísticas que estudiamos, apreciando por ejemplo semejanzas con los sellos medievales, los códices, etc, muestran en sus composiciones parecido con la medalla. Consideramos también el dibujo inicial con que generalmente se bosquejan proyectándose las medallas y el modelado creativo, cuando este medio es empleado en la realización de estas obras, viendo concluyentemente como ambas formas de hacer coinciden en su empleo comunmente con algunas obras de otras artes.

De los aspectos técnicos en cuanto a las modalidades de oficio se refieren, hemos hecho notar la incidencia que tienen en el resultado final de la obra que queda de manifiesto en lo que concierne a la medalla gra-

bada directamente, cuyo método a la antigua usanza se caracteriza por la concisión de los motivos realizados con la precisión incisiva de los detalles grabados con el buril en el duro metal.

La mención de ciertos inventos técnicos que posibilitan sustitución del grabado directo, da como resultado que un escultor por ejemplo sin necesidad de saber graba pueda realizar una medalla acuñada, poniendo así el acento sobre una creatividad menos sujeta al oficio medallístico, con lo que concluimos observando que este método facilita que estas obras puedan ser realizadas con mayor libertad.

Apuntamos también en nuestro VI Capítulo, junto a la consideración de los integrantes creativos de la medalla, la estimación de la forma de crear de algunos - escultores modélicos de los últimos tiempos, como el ejemplo de Manzú del que hemos expuesto etapas de su proceso y las características del mismo en el resultado y realización de este tipo de obras.

Para incidir más en uno de los propósitos primordiales de esta tesis en lo concerniente a la intencionalidad de la misma en cuanto a revelar los puntos de --

vista del creador y con ello facilitar la comprensión de estas obras. Aportamos nuestra experiencia en este campo de arte conseguida a lo largo de años, al objeto de la más fácil comprensión de estas obras.

Destaca en nuestra génesis creativa cuyos puntos esenciales hemos puesto de manifiesto en el VII capítulo, nuestro aporte creativo concerniente a las obras que hemos realizado en este campo del arte, como decimos, fruto de largos años, lo que conlleva una experiencia aquí expuesta mediante el análisis de la creatividad, señalando como vimos el valor de lo hispánico, en la interpretación de los temas que tratamos de personajes de nuestro pasado histórico a través de una plástica que hemos dado en denominar expresionismo íntimo a lo que hemos añadido otras interpretaciones que se ciñen a personajes de distintas nacionalidades como el ejemplo que hemos mostrado en nuestra obra de STRAVINSKY, interpretada sobre la impresión de su música traducida a nuestra plástica. Con ello demostramos la amplia gama de posibilidades que tiene la interpretación y creación de estas obras, aportando a esta investigación una nueva versión desde el punto de vista del creador.

Concluimos con todo lo expuesto, que en la medalla se han interesado creadores de primera línea, re-

cordemos a Pisanello, Durero y más cercano a nosotros, Manzú, ellos han dado una dimensión que va más allá - de su tamaño físico, transportándonos a otros ámbitos de sentido netamente artístico y con su mundo creativo nos han hecho sentir por su imaginación creadora todo un mundo maravilloso a través de sus medallas. Añadiremos para concluir, que la pequeña dimensión de la medalla trasciende autoproyectando con su arte, a otros ámbitos el sentido por medio del símbolo sensible o de la forma, del que hemos puesto ejemplos de su empleo, - viendo que por ello sus creadores nos han dado impreso con su forma, el espíritu de su idea, adecuándolo a una realización expresiva y bella.

Subrayamos que no hemos pretendido agotar el tema de este estudio, por el contrario nuestra pretensión es suscitar el interés de la medalla a otros investigadores completando lo que originalmente hemos iniciado.

B I B L I O G R A F I A

B I B L I O G R A F I A

AGIDE, Noelli. La prospettiva per gli scultori. Il bas-
orilievo. Edt. Labraio della Real Casa.
Milano, 1917.

AGUSTIN, M. y VIDAL-NAQUET, P. Economía y Sociedad en
la antigua Grecia. Edt. Paidos. Barcelona
1986.

ALCIATO, A. Emblemas. Edt. Nacional. Madrid, 1975.

AMOROS, J. Medallas de los Acontecimientos, Institucio-
nes y Personajes Españoles. Edt. Seix y Barral
Hnos. S.A. Barcelona, 1958.

"El Arte de las Medallas". En IIª Exp. Nal.
de Numismática e Internacional de Medallas.
Fasc. 16, Edt. Fca. Nac. de Moneda y Timbre.
Madrid, 1951.

"Materia y Espíritu de la Moneda" En Numisma,
nº 22. Año VI. Edt. Por la Sociedad Ib. de
Est. Numismáticos. Madrid, 1956

ARGAN, Giulio Carlo. El Arte Moderno. Edt. Fernando Torres. (Edic. Castellana). Valencia, 1975.

ARGERAMI, Omar. Psicología de la Creación Artística. Columba. Buenos Aires, 1968.

ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual. Edt. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1986.

ARTHUS BERTRAND, A. "Medallas Antiguas y Medallas Modernas, Imágenes de la Vida". En IIª Exposición de Numismática e Internacional de Medallas. Fasc. 8. Edt. Fca. Nac. de Moneda y T. Madrid, 1951.

BABELON, Jean. Les monnaies reconten l'histoire. Edt. Fayard. París, 1963.

Great coins and medals. Edition Thames and Hudson. London, 1959.

La médaille en France. Edt. Larousse. París, 1948.

"La Médaille dans l'Art dans la Société"
Numisma. Año VII. Nº 27. Edt. Sociedad Iberoamericana de Estudios Numismáticos.
Madrid, 1957.

BAZIM, G. Historia de la Escultura Mundial. Edt. Blumen.
Barcelona 1972.

BARATTE, François y METZGER Catherine. Etruria y Roma.
Edt. Alianza. Madrid, 1984.

BELTRAN MARTINEZ, Antonio. Curso de Numismática. Edt.
Imprenta Española. Cartagena, 1950.

La Moneda. Edt. Fonumis.
Madrid, 1963.

BELTRAN, Pío. "Evolución de la Fabricación de Monedas
en España". En IIª Exposición Nacional de
Numismática e Internacional de Medallas.
Fasc. 6. Edt. Fca. Nac. de Moneda y T.
Madrid 1951.

BIERMAN, Carlos. "El lenguaje del dibujo". Edt. Kapeluz,
Buenos Aires. Buenos Aires, 1960.

BERGER, René. Arte y Comunicación. Edt. Gustavo Gili
S.A. Barcelona, 1976.

BONILLA Y SAN MARTIN, Adolfo. El Arte Simbólico. Edt.
Viuda e Hijos de Tello. Madrid, 1840.

BOROBIO, Luis. El Arte como Andadura. Edt. Publicacio-
nes de la Universidad de Sevilla. Sevilla,
1979.

CABANNE, Diccionario Universal del Arte. Edt. Argos.
Vergara S.A. Barcelona, 1979.

CAMON AZNAR, José. Las Nuevas Salas del Museo Lázaro
Galdiano. Edt. Fundación Lázaro Galdiano.
Madrid, 1957.

CANO CUESTA, Marina. "La Medalla en el Museo Lázaro"
En Revista Goya. Núm. Ext. 193-195. Edt. Fun-
dación Lázaro. Madrid, 1986.

CINTI, Guido. Perfil de una Estética del Temperamento.
Edt. Huemul, S.A. Buenos Aires, 1967.

CORBIN, Raymond. "Disciplines d'un Art de Métier". En Les Graveurs d'acier et la Medaille. Edt. Hôtel de la Monnaie". París, 1971.

CUADRA, Consuelo de la. Tesis Doctoral. Recuperación de la Medalla Modelada (1875-1925). Investigación Formal y Técnica en el bajorrelieve. Madrid, 1987.

DOBER, Wan. Secretos de la Metalurgia. Edt. Imp. J. Marfany. Barcelona (sin fecha)

DOESBURG, Theo Van. Principios del Nuevo Arte Plástico, y otros escritos. Edt. Artes Gráficas Soler, S.A. Valencia, 1985.

DROTY, Henri. "Les Techniques de la Médaille". En Revis- ta Medailles. 12 Année. Nº 1. Edt. Fed. Inter. des Éditeurs des Medailles.

ENCINA, Juan de la. Teoría de la visualidad pura. Edt. Univ. Nal. Autónoma de México. México D.F.

FRANCES, Robert. Psicología del Arte de la Estética. Edt. Akal S.A. Madrid, 1965.

GARAGORRI, Paulino. "La forma es una huella". Revista de Ideas Estéticas. Madrid, 1960. Oct-Dic.

GARCIA MARTINEZ J.A. Dimensiones de la Creación Estética. Edt. Kraf. Buenos Aires, 1966.

GARCIA PRADA, Carlos. Teorías Estéticas. Edt. Ediciones Iberoamericanas S.A. Eilsa. Madrid, 1962.

GAUTHIER, Joseph. Historia Gráfica del Arte. Edt. Victor Leru. Buenos Aires, 1972.

GIMENO RUA, Fernando. Consideraciones sobre la Medalla como producto artístico. Edt. por Círculo Filatélico y Numismático. Medallas. Zaragoza, 1957.

"Un Mensaje de Castilla en la Medalla".
En Numisma. Año IX. Nº 39. Edt. por la Sdad.
Iber. de Estudios Numismáticos. Madrid, 1959.

GRINÑO, R. "Conos Funerarios Egipcios". En Arte Faranico. Edt. por Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1976.

HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Edt. Labor S.A. Barcelona, 1985.

Teorías del Arte. Edt. Labor, S.A. Barcelona, 1981.

HEILMEYER, Alexander. La Escultura. Edt. Labor S.A. Barcelona, 1949.

HUYGHE, René. El Arte y el Hombre. Tomo I. Edt. Planeta S.A. Barcelona, 1965.

ISIDORO, DE SEVILLA, S. Etimologías. Lib. 16. Cap. 18 Edt. B.A.C. Madrid, 1951.

JONES, Mark. El Arte de la Medalla. Edt. Cátedra S.A. Madrid, 1988.

KEPES, G. La situación actual en las Artes Visuales. Edt. Paidós, Buenos Aires, 1963.

KOGAN, J. Filosofía de la imaginación. Edt. Paidós. Buenos Aires, 1986.

LAZZARI. Medaglie di Pisanello e della sua dei cerchia. Edt. M. Nac. dei Bergello. Firenze, 1983.

LÈCEA y GARCIA, Carlos. Fabricación de Monedas en Segovia. Edt. Viuda e Hijos de Ondero. Segovia 1892.

LENORMANT, F. Monnaies et Médailles. Edt. Imprimeries réunies-París. (Sin fecha)

LOPEZ HERNANDEZ, Julio. La Medalla, Territorio de Lectura. Edt. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Discurso leído en la Academia) Madrid, 1987.

MALTESE, C. Las Técnicas Artísticas. Edt. Cátedra, S.A. Madrid, 1985.

MARANGONI, Matteo. Para saber ver. Edt. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1973.

MARTINEZ PINGARON, Manuel. La Ciencia de las Medallas. Edt. Joaquin Ibarra, Impresor. Madrid, 1739.

MATEU y LLOPIS, Felipe. "La técnica medieval de las acuñaciones monetarias". En Numisma, Año I. Nº 1 Edt. por la Sdad. Iberoamericana de Estudios Numismáticos. Madrid, 1951.

"Los Medallistas del Renacimiento italiano y los orígenes de la medalla francesa". Gaceta Numismática. Nº 36. Edt. A.N.E.

MAYER SCHAPIRO. Estilo. Ediciones 3. Buenos Aires, 1962.

MENENDEZ PIDAL, R. Historia de España. Tomo VI. Edt. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1956.

MUNARI, Bruno. El Arte como Oficio. Edt. Labor S.A. Barcelona, 1968.

NIETO GALLO, Gratianiano. Arqueología y Modernidad. (Discurso) Edt. por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1985.

PÄCHT, Otto. La Miniatura Medieval. Edt. Alianza Forma, S.A. Madrid, 1987.

PANOFKY, Erwin. Idea. Cátedra S.A. Madrid, 1981,

Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental. Edt. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1983.

Vida y Arte de Alberto Durero. Edt, Alianza
Editorial, S.A. Madrid, 1982.

PATIN, Carlos. Historia de las Medallas. (Traducido por
F. Pérez Pastor) Edt. Imprenta Barrio-Nuevo.
Madrid, 1771.

RADA Y DELGADO, J. Museo Español de Antigüedades. Edt.
F. Fontanet. Madrid, 1876.

RIESGO TERRERO, Angel. Introducción a la Sigilografía-
Edt. Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C)
Madrid, 1978.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. Empresas políticas. 2 Editora
Nacional. Madrid, 1976.

SCHILLEROVA, Jana. "Identidad de la Medalla según el
Curso de su evolución histórica". Médailles
Edt. (F.I.D.E.M.) Fédération Internationale
de la Médaille. París, 1979.

SEERMAN, Otto. Mitología Clásica. Edt. Vergara S.A.
Barcelona, 1971.

TAINÉ, Hipólito. Filosofía del Arte. Edt. Joaquín Gil
S.A. Barcelona, 1946.

TESSIER, Jean. "Mecanisation de la Gravure". En Les Graveurs d'acier et la Médaille. Edt. Hôtel de
la Monnaie. París, 1971.

VAN LOON, Hendrik W. Las Artes. Edt. Luis Miracle. Barcelona, 1976.

VASARI. Vida de Grandes Artistas. Edt. Mediterráneo
Madrid, 1976.

WÖLFFLIN, Heinrich. "La explicación de la Obra de Arte".
Revista de las Ideas Estéticas. Madrid, 1944.

WOLLHEIM, Richard. El Arte y sus Objetos. Edt. Seix y
Barral S.A. Barcelona, 1972.

WIND, Edgar. Los Misterios Paganos del Renacimiento.
Edt. Barral, S.A. Barcelona, 1971.

WITTKOWER, Rudolf. La Escultura: Procesos y Principios.
Edt. Cast: Alianza Editorial. S.A. Madrid,
1984.

WUORRINGER, W. Abstracción y Naturaleza. Edt. Cultura Económica. México. Buenos Aires, 1966.